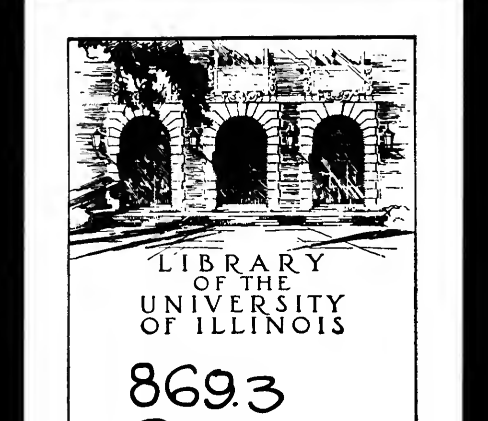




JOSÉ LEON PAGANO

El santo el filósofo y el artista



"BUENOS AIRES"
SOCIEDAD COOPERATIVA EDITORIAL LIMITADA
AVENIDA DE MAYO 791
1918

El santo, el filósofo y el artista



Libros publicados por la Cooperativa Editorial "Buenos Aires"

I — Fernández Moreno. — *Ciudad*

II — Horacio Quiroga. — *Cuentos de Amor de Locura y de Muerte.*

III — Carlos Ibarguren. — *De nuestra tierra.*

IV — Manuel Gálvez.— *La sombra del convento* (novela).

V — Ernesto Mario Barreda. — *Las rosas del mantón* (Andanzas y emociones por tierras de España).

VI — Carlos Muzzio Sáenz-Peña. — Versión castellana de *La cosecha de la fruta* de Rabindranath Tagore·

VII — Arturo Capdevila. — *El libro de la noche.*

VIII — Ricardo Jaimes Freyre. — *Los sueños son vida.*

IX — Luisa Israel de Portela. — *Vidas tristes.*

X — Pedro Miguel Obligado. — *Gris.*

XI — Mario Bravo. — *Canciones y Poemas.*

XII — Juan Carlos Dávalos. — *Salta.*

XIII — Alfonsina Storni. — *El dulce daño.*

XIV — Alvaro Melián Lafinur. — *Literatura contemporánea.*

XV—José Leon Pagano—*El santo, el filósolo y el artista.*

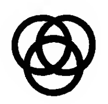
PRÓXIMAMENTE:

XVI—Arturo Capdevila—*Melpómene.*

JOSE LEON PAGANO

El santo el filósofo y el artista

(OCHO CONFERENCIAS)



"BUENOS AIRES"
SOCIEDAD COOPERATIVA EDITORIAL LIMITADA
AVENIDA DE MAYO 791
1918

EL SANTO

SAN FRANCISCO DE ASÍS
COMO INICIADOR DEL RENACIMIENTO

Al Dr. Cupertino del Campo

En los umbrales del pórtico que divide la Edad Media y el Renacimiento, se yergue la figura gigantesca de un visionario magnífico y terrible: Dante. El mayor poeta de la cristiandad, según Carducci. Voz que anima y da expresión a Italia, según Carlyle. El más alto poeta moderno de Occidente, según Burckhardt. Encarnación de lo sobrenatural, según Víctor Hugo. Cito, exprofeso, cuatro heterodoxos porque en ellos se resume, sobrepujando divergencias doctrinarias, la consagración elaborada por el tiempo y convertida en cristal de roca por los siglos. Y ese poeta, verbo de una raza y espíritu de una era, es el glorificador celeste del seráfico de Asís. Ya están nombrados, es decir, unidos. Unidos por una virtud que trasciende del hombre sin salirse de lo humano. El juglar de Dios transfundirá su alma divina en el alma terrestre de Dante, en quien se hará divino el poeta. Y el amor infinito de aquél se hará poesía universal en éste. Por eso Dante devuelve en belleza lo que recibió en pureza.

Para ello, cruza el pavor de la selva milenaria, se redime en el fuego de las purificaciones, se sumerge en las linfas del Leteo, que limpia de toda mácula y da el olvido, bebe el agua del Eunoe, que tiene el privilegio de avivar en el corazón las virtudes adormecidas, y, guiado por Beatriz, llega de ese modo al cuarto cielo en el segundo canto del sol. Es el justiciero apocalíptico que viéramos flagelar con llamas y que después de haber sondeado los abismos en una epopeya de espectros, rehace su espíritu y escala el infinito ascendiendo por la gradería de oro de sus versos. Y allí, en la inmensidad del espacio, donde esplende la inmutable grandeza de lo eterno, va a ser glorificado el "Patriarca de los mendigos". ¡Tanto ha sido menester elevarse para que el verbo le alcanzara en su amor de caridad!

No conozco nada análogo a la profunda y conmovedora unción de ese panegírico. La literatura antigua y moderna, sacra y profana, no supo concebir jamás una forma de glorificación en que convergiesen mayores elementos de belleza moral. Todo es extrahumano allí. Dante mismo ha enmudecido. Y mientras permanezca en el sol, sus labios quedarán sellados. La mano que mueve el poema cósmico, permanece invisible como la de un dios impersonal.

En torno suyo fórmase una guirnalda de doce luces, que son los espíritus sapientes de teólogos y filósofos.

Se mueve por rotación dentro de la órbita solar, y

fulge de vivo amor hasta vencer la misma luz del astro padre. Y a la armonía resplandeciente se une la del canto sideral. Y su efluvio es aún más arrobador que el destello de las almas. Imagináos el *trêmolo* que fluye de esa guirnalda radiante, concertada por el doble misterio de la luz y el canto paradisíacos. El verso del poeta sacro, junta allí todas las pedrerías, y en la refracción de sus facetas policromas hace caer un rayo de sol. Entonces, en el cambiante de su ritmo, la estrofa se anima, se enciende, se irisa, cabrillea, resplandece, destella, fulgura e irradia. Y todo ello cede a la música suprema de una voz que fué humana en la santidad de las doctrinas teologales. Es Santo Tomás de Aquino, que se adelanta para evocar al renovador del espíritu evangélico.

Porque ni Dante hace el elogio, ni participa en él. Su condición no se lo permite. Por más que se haya purificado, él guarda aún su envoltura mortal, y sólo se vé entre las almas transhumanadas por una virtud refleja. Es, por tanto, un testigo transitorio, debiendo volver al mundo terrenal, después de su viaje simbólico. Dante escucha, pues, y la evocación está en la luz de Santo Tomás. Ardiendo en su propio fuego espiritual, el aquinate consagra la mística epopeya franciscana. Están presentes las otras luces de la guirnalda animada, y quienes la integran son: Alberto Magno, obispo de Ratisbona, maestro de altas disciplinas en Colonia y en París; Graciano de Chiusi, compilador del derecho canónico; Pedro el Nova-

rense, tan sabio que se le llamó "El maestro de las sentencias". Y Salomón, la más vívida, y Dionisio el Areopagita, y Pedro Orosio, y Boecio, y después Isidoro de Cartagena, y Ricardo de Escocia, y Beda, y Saguier de Bramante. Y todos escuchan y guardan silencio, y al callar sancionan la evocación sideral, en una apoteosis de fulguraciones (1).

*
* *

Ello ocurre en 1300, es decir 74 años después que San Francisco se extinguió en la tierra, para revivir en la inmortalidad de la suprema armonía. En ese breve espacio, Italia, que llega a constituir su literatura después de Alemania, Francia y España, produce de pronto la obra más alta y espiritual del mundo moderno. Porque en el simbolismo lírico de sus cánticos, la tradición caballeresca y amorosa de los trovadores se trasmuta en la comunión que espiritualiza la poesía terrestre.

La obra de Dante, como forjador del idioma, es el caso más extraordinario que recuerde la historia literaria de todos los tiempos. De los elementos disgregados que constituyen el nuevo idioma, familiar a los laicos y por ende profano, él hace un idioma que, al traducir el nuevo estado de ánimo, rompe con el convencionalismo que ha

(1) La corona de espíritus sapientes se forma en el canto X del *Paraíso,* y en él los enumera Santo Tomás de Aquino. Pero la evocación de quien "fué todo seráfico en ardor", se realiza en el canto XI, versos 43 - 117, también del *Paraíso.*

inmovilizado la poesía, y vivifica el idioma en un sentimiento más noble y más sutil y más en consonancia con la esencia misma del amor, causa y efecto de la vida integral.

Ahora bien: suprimid la Divina Comedia y habréis suprimido la fuente viva de toda la literatura italiana, y por tanto ya no será viable "El Orlando Furioso", y Ludovico Ariosto, en lugar de darnos con la rotunda elegancia de sus octavas reales, la expresión poemática más noble del Renacimiento, hubiera seguido cincelando versos en latín, según una bella ordenación clásica, pero fría, como obra de humanista retórico más que de poeta ingénito (1).

Suprimid la acción histórica del misticismo franciscano y veréis cómo la poesía se detiene en un formalismo que se estanca en la repetición de conceptos y alegorías sin impulsos renovadores. Concediendo mucho, los elementos psicológicos de la poesía caballeresca pueden explicar algunas composiciones del "Canzionere", así como las tendencias alegóricas del momento se unen al "Convivio". Pero nada alcanzará al "poema sacro en el cual han colaborado el cielo y la tierra", según el decir del poeta mismo (2).

---

(1) V. Rossi, *Dante e l'Umanesimo,* en *Con Dante e per Dante,* pág. 148 - 150.

(2) Se mai continga che il poema sacro,
Al quale ha posto mano e cielo e terra
Si che m'ha fatto per piú anni macro, etc.
Paradiso, canto XXV, versos 1 - 3.

Agregad ahora que la Biblia halló un complemento necesario en la Divina Comedia. La representación del más allá, después del tránsito supremo, la vida eterna en la prolongación de sus actos, según el premio definitivo, que en San Pablo se recuerda de modo circunstanciado, y sólo se expone como convicción personal, en Dante se eleva a cuerpo de doctrina católica, perfectamente orgánica en el gran impulso de amor que tiene como base un profundo sentimiento moral y jurídico. Dante completa, en la religión cristiana, la obra que comienza la escolástica. En el breve ritmo de su verso, que impulsa y agita las espirales cósmicas de su trilogía sagrada, franquea las puertas de lo incognosible sobre el abismo, y nos da una visión histórica del mundo ultraterrestre. La concepción que hoy tiene la humanidad del más allá, está basada en la trilogía dantesca. Es dantesca en la figuración plástica desde el magno fresco de Orcagna hasta la formidable evocación de Miguel Angel en la capilla Sixtina de Roma, sin olvidar la enérgica evocación de Lucas Signorelli de la catedral de Orvieto. Y no recuerdo sino las obras que culminan entre lo gigantesco por definición.

El verbo humano integra el verbo divino. Ahora bien: su obra resultaría una eclosión antinatural, un anacronismo sin precedentes, si no la explicase el advenimiento Franciscano en lo que ella tiene de más profundo y característico. Porque todo lo que trasciende de la forma, lo mediato, lo íntimo, el sentido intensivo de la vida interior,

simbolismo lírico y concepción de la fe personal en la santidad del propio destino, todo eso lo deriva el forjador del poema sagrado de la mística epopeya Franciscana. No es Franciscano, pues, el contenido filosófico de su trilogía, pero lo es el sentimiento que la determina en lo que tiene de piedad humanizada. (1).

*
* *

Según Schiller, los antiguos no tuvieron el sentido de la naturaleza. "Los griegos, dice, llevaron a la mayor altura la fidelidad y la exactitud del paisaje, llegaron a los detalles más minuciosos, pero sin que el alma tomara en ello mayor parte que en la descripción de un traje, de un arma y de un escudo. Parece que la naturaleza haya interesado más su inteligencia que su sentimiento moral. Nunca se estrecharon a ella con la simpatía y la dulzura melancólica de los modernos" (2). Y Burckhardt afirma que los italianos fueron los primerísimos entre los modernos en apreciar el lado estético del paisaje. "Pero, escribe, las pruebas más convincentes de la profunda impresión ejercida por la naturaleza en el ánimo del hombre, empieza con Dante". (3). Otro investigador, Alfredo Bassermann, ha tenido el raro capricho de rehacer el viaje erra-

(1) Karl Vossler, *"Génesis literaria de la Divina Comedia e Historia de su desarrollo religioso - filosófico.*

(2) Citado por G. Zuccante en *Il concetto e il sentimento della natura nella "Divina Comedia"*. pág. 253.

(3) Burckhardt, *La civilización en el Renacimiento.*

bundo de Dante, y siguiendo las huellas del Poeta fué cotejando el poema en su geografía topográfica. Sorprende la precisión de sus descripciones. Pero esa precisión podía ser una cualidad de geógrafo o de agrimensor... La exacta descripción geográfica no es una virtud poética ni acusa sensibilidad estética. Se puede describir minuciosamente un paisaje, y permanecer insensible a su belleza. Pero Dante no *enumera* las condiciones del paisaje: las exalta. En él, los aspectos del mundo exterior se convierten en elementos estéticos, y, refiriéndolos a sí mismo, los traduce en belleza. Y aquí se hace profunda la definición moderna, según la cual "el paisaje es un estado de alma". Antes de llegar al verso que lo evidencia, ese estado de alma fué una impresión, después una emoción y por último una forma expresiva y viviente. La baja Edad Media no tuvo el sentido plástico del paisaje porque vivió extraña al mundo exterior, y no supo ver la profunda belleza que lo rige. De pronto, una voz cósmica irrumpe de ese letargo y en un raudal de armonía se eleva a Dios. Y oímos, por primera y última vez, que un santo loa al Señor, sólo porque ha creado la luz del cielo y los cuatro elementos. Tal "El himno al sol" de San Francisco. Cómo se ha trasmitido esa alta y fina sensibilidad a sus compañeros, continuadores y legendarios, lo comprobamos en Tomás de Celano, su primer biógrafo, en Fray León, autor del Speculum Perfectionis, en San Buenaventura, su historiógrafo teologal, en la "Leyenda de los

tres compañeros" y en "Las Florecillas", por no citar más que las obras orgánicas. Eso prueba que la voz de la naturaleza exterior se articula en Italia en pleno siglo XII, y que sólo halla en Dante el volumen de una rotunda afirmación.

La comprensión penetrante de sus leyes armoniosas, no se expresa siempre por la forma directa del arte. Citaré aún dentro de la inspiración Franciscana. Cuando San Buenaventura crea el ritual del *Angelus,* y establece que a la dulce armonía del crepúsculo se una el toque de las campanas, crea también un poema de misterio en la hora que recoge las almas y las repliega sobre sí mismas. La letra de esa poesía augusta está en la emoción que todos hemos experimentado, y que sólo conseguimos expresar en un gran silencio. Dante se interpone entre ese misterio de silencio y de dulzura, y escribe los célebres versos del Ave - María, en un prodigio de intensidad evocativa. No en vano entrara en comunión con las armonías siderales, El que en el canto inicial del "Purgatorio" hace regocijar al cielo en la luz de una nueva constelación, cuya verdad fué revelada dos siglos después a los navegantes que surcaran los mares anstrales, y que por su cuádruple forma ellos denominaron "Cruz del Sur" (1).

---

(1) Io mi volsi a man destra, é posi mente
All'altro polo, e vidi quattro stelle
Non viste mai fuor ch'alla prima gente.
Goder parea il ciel di lor fiammelle.

Purgatorio, canto I, versos 22 - 24.

La naturaleza desborda en su poema. Cada episodio está como impregnado en la majestad de sus grandes leyes. La selva y el valle, la montaña y el llano; el mar y la tierra, y el cielo; el día y la noche, el sol reverberante y la magnificencia de las constelaciones. El paisaje en todos sus efectos y en todas sus metamórfosis, en toda su variedad y en toda su extensión. Ve entre dos crepúsculos "el tremolar de la marina", y en el trémolo cabrillea la luz sobre las aguas oreadas por la brisa matinal. Esa misma brisa pasa por la pradera y recoge como oleadas de perfumes. Son las flores que antes viera ateridas por la nocturna escarcha. El sol las envuelve, y a su cálido beso se yerguen los tallos y expanden su fragancia. Luego, en transiciones que parecen conjuros, son los elementos todos, desencadenados en su potencia aterradora. El viento silba y se mezcla con el chasquido de la lluvia impetuosa. La tempestad, ruge en el mar, azotando las escolleras prominentes; el huracán brama en los desfiladeros, y enronqueciéndose en las gargantas rocosas se arremolina, troncha, sacude, abate y azota; y libre ya, pasa y huye como temiendo el horror de su propio estrago.

Luego son las descripciones de aldeas y villas, pueblos y ciudades. Y ensanchando su visión, se remonta a eminencias que le permiten amplitudes panorámicas; y entonces son comarcas en toda su extensión, reinos, naciones, en todas sus latitudes, y por último, es la tierra toda, vista desde el cielo. Jamás ha tenido la fantasía más libre el

vuelo, jamás la imaginación y la observación han podido fusionarse con potencia análoga, y mezclar en la evocación lo real y lo ideal, para darnos, por medio de lo que sabemos y vemos, una pintura de lo que no hemos visto e ignoramos. El paisaje visto desde lo alto, con sus trazados de montañas, de bosques, de mares y de ríos, populosos o deshabitados, con sus caracteres y según su geografía topográfica, en descripciones vivas, animadas y rápidas, con el trazo que simplifica para definir. El ha podido afirmar de sí mismo:

> ....Io mi son un che quando
> amore spira, noto, ed a quel modo
> che detta dentro io vo significando.

Y cómo lo notara y de qué manera lo significase, traduciendo sus emociones, lo dice su fina y penetrante sensibilidad, que le hace el primero entre los primeros evocadores de la naturaleza.

*
* *

El animal, que según Michelet se había hecho sospechoso en el pensamiento cristiano, es adoptado y amado en el fervor místico y en el arte que le da forma sensible. El bestiario que los escultores góticos prodigan en las fachadas de las catedrales, desaparece en las iglesias de Italia. La pesadilla que los tornó deformes en su monstruo-

sidad arbitraria, se desvanece en la piadosa hermandad del seráfico. Y esa universal simpatía suya por los animales inferiores, sello inconfundible de las grandes almas, le restituye la dulce fidelidad que le había dado el símbolo de los Evangelios. Y con ese espíritu lo acaricia el arte, de Guillermo Agnello a Puccio Capanna y de Cimabue a Giotto. Y es en éste tan viva la inteligencia observadora, que se interpondrá más de una centuria antes de llegar a los nombres de Andrea del Castagno y Paolo Uccello para sobrepujar la firmeza de su visión y la justeza de su trascripción plástica. Y Dante, observador agudo siempre, nos dice cómo vive en su poema el mundo animal, que el santo abrazara en su expansión compasiva.



Más que el primer gran poeta de Italia, San Francisco es la poesía del sentimiento universal en acción. Refiriendo a su alma el misterio revelado de las formas naturales, no escribe un poema inmortal, lo actúa en sí mismo, lo construye en el tiempo y lo inmortaliza en el espíritu humano, renovando a través de doce siglos la poesía de los Evangelios.

Sus cantos escritos serán a manera de reposorios, intercalados en las jornadas divisorias. De uno de ellos, del "Himno al sol", Renan nos dice que es "el más bello trozo de poesía reliogiosa después de los Evangelios, la expre-

sión más completa del sentimiento religioso moderno". (1)

En la idea democrática de la piedad franciscana está su significación histórica. En el sentimiento poético con que la difunde y en su actuación de heroica dulzura, está la causa eficiente de su trascendencia universal.

Evoquemos la época de hierro que le vió surgir. Epoca de convulsiones trágicas y resplandores siniestros, donde la humanidad cruza como en un vértigo alucinante. Estremece evocar a la criatura humana en ese siglo de espanto y de dolor, donde chocan todas las pasiones, restallan todos los enconos, braman todas las iras, fermentan todos los instintos, y donde se dijera que a la siniestra crueldad de los hombres se uniese la cólera divina, desencadenando sobre la tierra el huracán de todas las plagas y de todas las maldiciones. La humanidad parece consumida y extenuada por todos los horrores conglomerados. Acaba de salir de la pesadilla del milenario, pero como sale un espectro de su propia mortaja.

Los dolores seculares han empobrecido radicalmente el organismo. El hombre pasa de los estremecimientos al éxtasis. El dualismo que resume la Edad Media en una antítesis, hace que el hombre se devore a sí mismo y sueñe luego con jardines de luz. Y mientras la epilepsia, la peste negra y la lepra hacen en dos semanas de una ciudad populosa una necrópolis presidida por la siniestra divini-

(1) Ernest Renan, *Nouvelles Etudes d'Histoire religieuse*, pág. 331.

dad del Apocalípsis, surgen catedrales cuyo atrevimiento constructivo sorprende y maravilla, y también sobrecoge el ánimo como si en las monstruosas contorsiones de sus gárgolas estuviese patentizado el cruento martirio de la época que sintetizan; y como si los agudos pináculos de sus torres innumerables, estuviesen formados con las lágrimas congeladas de diez generaciones. Y cuando no arrecian las epidemias, y la querella secular del Cesarismo y el Pontificado que desangra la humanidad concede una tregua, entonces es el señor feudal quien impone la bárbara tiranía de su ley. Siervo de la gleba o agricultor, el hombre mira aterrado la soberbia majestad del castillo, asentado allá, en la cima de un picacho, como un nido de buitres feroces. Sabe que cuando el señor feudal descienda al llano, con él vendrá también una ráfaga de sombría desolación. Y, señor de horca y cuchilla, implacable en la rapacidad e insaciable en el dominio, cruel en la afirmación de todos los instintos, se degrada en las últimas de las violencias, que resume la más bárbara brutalidad vejatoria, e instituye el "Jus primae noctis". El latinajo, señoras, importa aqui un homenaje a la castidad de vuestros oídos.

En ese estado sale la humanidad de las profecías milenarias, y ya en la vida, lanzada en las espirales de frenético exterminio, no sabe si la vida es el peor de los castigos y la muerte una liberación de supremo consuelo.

De pronto, Italia ve renovarse el milagro de Galilea. De la acrópolis de Asís, desciende, cunde y se propaga

como un efluvio de infinita dulzura. La naturaleza vuelta a la vida, parece exultar como penetrada por la luz que la envuelve en su beso cálido y fecundo. Hay en el cielo una dulzura inefable, y la majestad de su armonía se refleja en los campos verdeantes y florecidos, como para revelar en un solo instante la infinita multiplicidad de sus esplendores. Y las colinas, envueltas en la atmósfera azulosa, violácea y nacarada, intensa o tenue como celeajes, destacándose sobre la claridad hialina del cielo purísimo, pone un encanto desconocido en la armonía maravillosa de aquella región reveladora. Y el arroyo que serpea allá en la llanura, tiene reverberaciones como una lámina bruñida por el sol: dijérase una arteria que vive junto a los bosques y viñedos para alimentar sus raíces y admirar la alegría de sus ramajes. Porque todo vive y se anima y exulta en una revelación prodigiosa. Y hay fieras en los bosques, y pájaros en la fronda, y trinos en los ramajes, y alondras en la luz precursora, y luz, luz, luz en el cielo y en la tierra, luz en el espíritu que se dilata en el universo y vive en él, y en él se revela, penetrado del misterio universal de la creación, por el amor también infinito que en él fecunda la esencia misma de la vida integral.

¿Pero es la naturaleza que despierta de un letargo secular, y revela de modo inesperado el profundo misterio que la anima? No. La misma ley rige su armonía en el rodar incesante de los siglos. El mismo calor en la tierra, la misma majestad en los mares, el mismo misterio en la

selva impenetrable, el mismo reverberar en el sol que nos fecunda, la misma savia en las plantas, el mismo polen en las flores que perfuman y arrebolan, la misma luz en la pupila enamorada, el mismo anhelo en las almas.

¿Por qué se percibe ahora lo que antes permanecía invisible? ¿Qué extraño resplandor penetra las cosas y revela su armonía? ¿Quién dilató la pupila y la hizo más clara y amorosa? ¿Quién inundó de luz el espíritu, y en una sola vibración hizo refluir en sí mismo, y transfundió en los demás toda la poesía que nos rodea? Observad. Todas las miradas de la cristiandad convergen en la cumbre del monte Subasio. Una atmósfera de prodigio fluye en torno. Fluye en ella la luz de Galilea. Y nimbado en su propio amor, mueve el espíritu que la irradia.

Es el seráfico. Es el hijo de Pedro Bernardone, mercader acaudalado y benefactor de la comuna. Es el apuesto galán de ayer, disipado y pródigo; el que reuniera el juvenil alborozo de la comarca, y después de festines y francachelas regresara a la ciudad con alegre séquito en altas horas de la noche, tañendo el laud y entonando canciones al modo de Provenza. Es el mismo que soñara aventuras belicosas y se armara caballero y fuera cautivo en la derrota, y en el cautiverio decidor, y avisor en la profecía de la réplica. Es el mismo que herido por el amor de caridad, desprendióse de mercedes y caudales y trocó de pronto sus trovas profanas en divinas laudanzas.

Pero es también el que escuchara la voz del Crucificado y se uniera a Jesús en el desposorio místico de la hermana Pobreza. Gárrulo trovero ayer, hoy ilumina las almas al ritmo de la suya.

Es el gran revelador. Ve lo que otros no veían. Penetra lo que otros no alcanzaban. Las cosas tienen ahora un significado más íntimo, más en consonancia con la totalidad de la vida. Y se le agrupan en torno. Todo entra en su amor de Dios. Inicia su apostolado. Al andar, aparta cuidadoso los gusanillos del sendero, para no hollarlos al pasar, y la tierra florece bajo sus pies. Convierte al lobo, y redime del cautiverio a los pajarillos, y rescata al corderillo para librarle del sacrificio, y discurre con la cigarra y alimenta a las abejas, y predica a las aves, y a las plantas, y a los ríos, y abrasa con amor al leproso, y vuelca su alma en la hermandad sublime de todas las cosas. ¡Cuán pobre se nos revela la acción poética de los trovadores después de esta universal revelación de la naturaleza! Es una renovación espiritual, en la comprensión de la más perfecta y penetrante armonía de las cosas. Y la realiza con sólo abrir los Evangelios, haciéndole decir una palabra nueva, después de doce siglos de silencio. Rehace literalmente la conciencia nacional. De ese modo, su apostolado llega a ser, después del Cristianismo, la más grande obra popular que registre la historia. (1).

Revela al hombre interior y lo reconcilia con la natu-

(1) Renan, obra citada.

raleza. Descubre la trascendencia de las cosas sencillas, y dilatándose sin límites en la realidad viviente del infinito, funda el inmenso sacerdocio del amor. Y en ese irradiante desbordar del espíritu, el hombre viene a ser término de una significación ilimitada, o sólo limitada en Dios.

Es necesario insistir porque tocamos al punto de mayor trascendencia. En él se resume toda la significación de su apostolado, considerada bajo el doble aspecto que lo singulariza. Porque es el gran bienhechor y el gran revelador. Su obra de bondad se traduce en obra de belleza. Inflama un ideal de ética renovadora y a su calor se forma una nueva estética. Pero aquella excede su hora y su pueblo. En fuerza de ser humana, su idealidad se universaliza, afirmando así su carácter de consistencia permanente.

Ejemplo único en la hagiografía de todos los siglos, estatuye el regocijo como precepto canónico (1). En su orden, todos deben ser "gaudentes in Domino". Y ese místico regocijo, fuerza de atracción dulcificadora, desvanece las inquietudes medrosas de la Edad Media, y la ilumina con la riente serenidad de su apostolado.

En el capítulo general que celebra en el llano de Santa María de los Angeles, dícenle que muchos frailes llevan cilicios y arcos de hierro sobre las carnes, por lo cual muchos enfermaban, algunos morían y no pocos veíanse

(1) Regla de 1221.

imposibilitados para orar. San Francisco manda quitarse esos instrumentos de penitencia. Se reunen más de quinientos, y todos quedan allí abandonados en montón. (1). Y de ese modo significa que "Dios pide caridad y no sacrificio".

No hay en la amplia armonía de su obra, una sola disonancia. Es una luz meridiana, cuya integridad excluye la sombra. Más que extraordinario, es único en los anales de las revelaciones Es el Espíritu encarnado por segunda vez, la voluntad suprema que se ratifica en un nuevo elegido. Dijérase una refutación anticipada a los que, después de haber despojado a Jesús de la aureola divina, intentaron desvanecer su envoltura humana en los arreboles de la leyenda. El milagro de Galilea se autentifica en el apostolado de Asís.

Hay en él una seguridad que cautiva tanto como su regocijo. No se retrae para custodiar su propia alma y salvarse. Va hacia los hombres y se glorifica en ellos. El abismo entre Dios y la criatura humana desaparece en él. Sólo ve el aspecto bueno de los seres, porque todo es susceptible de bondad. No lo arredra ningún peligro, porque en todo ve esperanza. Procede por amor, no por temor de Dios. La humanidad no ha escuchado un apóstol más inefable. En su verbo luminoso, el anatema no hallaría expresión posible. No impreca ni amenaza jamás. A la cruel-

---

(1) *Las Florecillas,* cap. XVIII, pág. 69. (Cito la edición de los *Clásicos Italianos,* dirigida por Ferdinando Martini).

dad de su época, él opone la efusión de su alma, y brotan lirios de la sangre coagulada en los hierros del martirio.

Reconquista la naturaleza en el amor de Jesús, y disipa los terrores que ensombrecen las almas.

El ser humano es como la flor viva, la esencia pura en esa expansión de caridad celeste. En todos se refleja por igual la imagen de Dios hecho hombre. Es Dios mismo en la suprema unidad final. Y si el hombre ha pecado, si ha caído, si hay máculas en su carne y en su espíritu, no por eso ha cesado en él la gracia del Señor.

Joaquín de Flora acaba de bajar al sepulcro (1) preconizando la catástrofe del Antecristo. Y mientras Italia se aletarga en el espanto, dijérase que Job se revolviese en la desmesurada órbita de los treinta siglos que le separan y dejase oir esta sentencia aterradora: "La tierra es un vacío". El Pobrecillo de Asís, rico en la inmensidad de su alma, se yergue en ese vacío y lo llena de amor. Y arrullado en su propio canto, ebrio en su propia luz, hace confluir en su fervor todas las voces de la naturaleza y la exalta en una sinfonía a la creación.

Permitidme que os traduzca su "Cántico del sol", escrito en atiguo dialecto umbro, mezcla de latín bárbaro y de italiano arcaico:

"Señor altísimo omnipotente y bueno: tuyas son las alabanzas, la gloria y toda bendición. A tí solo, altísimo, se deben, y hombre alguno es digno de nombrarte.

---

(1) Feneció en 1202.

Loado seas, mi Señor, con todas tus criaturas, especialmente mi señor hermano el sol, que por tí nos da la luz y el día. Y es bello, y radiante, y esplendoroso y da testimonio de tí.

Loado seas, mí Señor, por el hermano viento; por el aire y las nubes, la calma y los tiempos todos: con ellos sustentas tus criaturas.

Loado seas, mi Señor, por la hermana agua, que es utilísima, y preciosa, y casta y humilde.

Loado seas, mi Señor, por el hermano fuego; con él alumbras la noche, es hermoso, y alegre, y robusto, y fuerte.

Loado seas, mi Señor, por nuestra hermana la madre tierra, que nos nutre y rige, y produce diversos frutos, hierbas y pintadas flores.

Loado seas, mi Señor, por aquellos que por tu amor perdonan y sobrellevan tribulaciones y enfermedades; bienaventurados aquellos que en paz las sufren, pues Tú les coronarás.

Loado seas, mi Señor, por nuestra hermana la muerte corporal, de la que ningún ser puede librarse. ¡ Ay de aquellos que en pecado mortal fallecen! Bienaventurados los que acatan tu voluntad santísima, pues nada podrá contra ellos la muerte segunda.

Load y bendecid a mi señor, y dad gracias y con humildad servidle".

*
* *

Hay aquí una sensibilidad nueva, y su expansión comprende por igual el sentimiento que lo inspira y el arte que lo expresa. Pronto veremos cómo todas las formas estéticas se afirmarán a su contacto.

El mundo sensible se concibe allí en su propio significado; y al reconocer San Francisco la fraternidad que une al hombre con los otros seres y con las fuerzas de la naturaleza, revela al pueblo la belleza y la divinidad de la creación.

A partir de ese momento, la obra Franciscana va a dirigir todas las actividades en la observación directa de la naturaleza, hasta que el genio de Rogerio Bacón romperá definitivamente con la autoridad del viejo Aristóteles. Recordemos que Bacón es un Franciscano y que no fué el único hombre de ciencia de la orden. Cúmplenos recordar al primero de ellos: Alejandro de Alés, cuyas lecciones escucharan Buenaventura y Tomás de Aquino. Y luego a Occan y a Scoto. Bacón enseña que la ciencia descansa en la observación experimental, y Occan afirma que la realidad sensible es la única substancia. El atrevimiento de su análisis, le hace dar un vuelvo a la jerarquía del viejo mundo escolástico. Y, mientras Occan escribe su "Centiloquium", Giotto realiza sus frescos en las iglesias de Italia. Y ambos afirman su obra en la

misma reacción, contra una limitada vida de fórmulas. En ambos se exalta, pues, la realidad sensible y concreta del mundo exterior. El mismo impulso inspira al artista y al filósofo. Es desde luego un anhelo que germina en la época, pero que se concreta en San Francisco (1), y en él se convierte en un sentimiento individual.

*
* *

A través de los siglos, Asís conserva aún todo su aspecto medioeval. Asentada en la pendiente del monte Subasio, y entre olmos ceñidos por la vid y olivos cuyas plateadas hojas se destacan entre el lozano ramaje de alisios y castaños, contempla a sus pies la extensa Umbría. Su extraña silueta apareció a mis ojos por primera vez una dulce tarde primaveral, al declinar el día. Me acompañaba un pintor nuestro (2). Diluíase en la atmósfera templada una serenidad inefable, y el silencio de la verde Umbría dominaba el espíritu como para disponerlo a las grandes comuniones. Y así comenzamos, a pie, la ascensión de la sagrada acrópolis, que viera repristinar la epopeya de los Evangelios. La mirada se fijaba ansiosa en la ciudad del prodigio. Envolvíala una tenue bruma gris rosa, y sólo allá en la cima escarpada, el sol muriente enrojecía la mole

(1) Henry Thode, *Saint François D'Assise et les Origines de l'art en Italie*, tomo II, pág. 107-8. Traduction française de M. Gaston Lefébre, 2 vol. in 8º, París, Laurens 1909.
(2) Quirós.

de un castillo feudal, cuyas ruinas se recortaban sobre el cielo vespertino. Superpuestas en un conjunto arbitrario, las casas parecen trepar en la enhiesta pendiente, y sobrepujándose las unas a las otras, se encaraman, se empinan, se escalonan para incrustrarse hacinadas en lo abrupto de la roca viva. Y de ese conjunto amurallado, entre torres y cúpulas, iglesias y palacios, emerge la Basílica, cuna y urna del renacimiento cristiano, en su doble acepción religiosa y estética.

Al penetrar en la ciudad, dijérase que se trasponen las centurias transcurridas en la evolución de los tiempos, y se reviven los días irradiados por el seráfico. Su alma toda luz parece dilatarse en el crepúsculo, para hacer menos hostil el silencio de las calles estrechas, cuyas construcciones macizas evocan en su recelo un extenso pasado de luchas y de enconos. Y guiados por un influjo inefable o impulsados por él, el paso presuroso nos guía al dúplice templo que para custodia de sus restos santificados ideara Elías de Cortona, y Felipe de Campello itálicamente construyera. (1).

Consta el edificio de tres cuerpos sobrepuestos. La cripta dijérase socavada en la entraña de la roca para asentar la iglesia de enmedio y cimbrar el impulso de la superior, que triunfa en el espacio, resplandeciente y aérea.

---

(1) Henry Thode ha demostrado de manera irrefragable que el verdadero arquitecto de la gran Basílica es fray Felipe de Campello. Véase los documentos que publica en su obra citada.

Sostienen la iglesia central arcos redondos, apoyados en anchas pilastras. En estos se afirman a su vez las columnas de la iglesia alta. Allí surgen en haces finos y esbeltos, se agilizan las arcadas, y el calado de las ojivas recoge el resplandor que se entrecruza con el centelleo de los rosetones y las vidrieras policromas, para envolver al templo en una dulce luz dorada.

Este monumento, "flor y término del cristianismo viviente en el siglo XIII, es único en el arte". "No hay nada que se le asemeje; antes de haberlo visto no puede tenerse idea del arte y del genio de la Edad Media". No existe otro "donde las puras ideas medioevales lleguen al espíritu con tal variedad de formas, expresándose por medio de tantas obras maestras contemporáneas" (1).

En su arquitectura, la inspiración Franciscana renueva las formas góticas venidas de Lombardía. Elabora elementos extraños al genio de la raza, pero el genio de la raza los transforma, y descubre en ellos una expresión nueva en una armonía de conjunto que para hacerle único, allí florece y allí termina.

Y con ser único, este monumento debe su mayor significado a las pinturales murales que le decoran. Porque allí es donde se revela el arte nuevo para sobreponerse al antiguo. Y lo que es más, en ninguna parte se evidencia con igual pujanza su conflicto y su proceso. Cada

(1) Taine. *Viaje por Italia,* en el breve capítulo sobre Asís.

etapa es una afirmación, y en todas descubre el genio de la raza su propia energía creadora. Forma y sentimiento, materia y espíritu, visión y sensibilidad, armonía y estilo, se integran para dar calor y expansión de vida a la naturaleza, definitivamente conquistada por el arte. Desde el ignorado retratista del "Pobrecillo" al "Maestro anónimo de San Francisco", y de Cimabue a Giotto, vemos como ese arte surge, se desarrolla y completa en una prosecución de innovaciones.

Cimabue inicia la transición y funda el estilo monumental en una obra maestra. Allí está la medida de su genio. Las fórmulas convencionales aun le costriñen, pero ya son impotentes para detener el impulso de su alma precursora, y volcándola entera en el arte que le inflama, hace que una ráfaga de grandiosidad patética, pase por su segunda "Crucifixión". Esto nos anuncia que el espectro de Bisancio, majestuoso, pero inerte, se va a dileguar sobrepujado por el sentimiento que se transforma en belleza. Giotto puede venir ya. Cimabue le tiende la mano, después de señalarle el camino. Su hora será más propicia porque le irradia el espíritu el verbo luminoso de Dante. Bajo la advocación del santo, la naturaleza revelada pasará del Poeta al Pintor, para dilatarse en Juan de Pisa, otra alma también precursora.

Giotto puede venir. Llega como un predestinado. Un momento antes, la restricción de las formas hubiera limitado sus medios expresivos, y un momento después se

hubiera movido en una atmósfera más densa y menos pura. Su hora es meridiana. El momento, único.

Cuando le llaman a Asís, su juventud y la juventud del arte se templan a la vida. Su genio de novador signa allí la vasta epopeya franciscana. La índole misma de esa evocación plástica, le obliga a crear fuera de toda convención. La vida del santo, en los episodios que mejor la expresan y sintetizan, le fuerza a crear la pintura histórica y la pintura de género. Es preciso volver las espaldas al repertorio de los imagineros romano-bizantinos y encararse con la naturaleza para interrogarla y penetrar sus misterios. Es un mundo nuevo a punto de revelarse. Ya no bastan ni el símbolo ni la alegoría. No se trata de adoptar fórmulas y renovarlas. Es necesario crear y crear fuera de toda convención. A ningún artista de ninguna época le correspondió una empresa análoga. Ningún artista ensanchó tanto los límites del arte, y en ninguna otra época se extendió tan súbitamente su dominio. Renueva la concepción tradicional de la figura, e integrándola en los fenómenos naturales del mundo sensible, renueva el arte cristiano en su espíritu y en su forma.

Cuando Giotto llega a Asís, el santo aún vive en su diáfana expansión de luz. Tiene que evocarlo allí, en su propia ciudad, en presencia de octogenarios que pueden haberle conocido, rodeado de sus compañeros, sobre el fondo de paisajes existentes y evidentes, a los que se incorpora a veces el pueblo, con su indumentaria inconfun-

dible, y todo ello según su modalidad y sus caracteres; y lo que es más, llevar a las almas el efluvio propio de las pasiones y los sentimientos de cada acción, de cada episodio, de cada acto. Se ve forzado a hacer historia e historia contemporánea. Todos los problemas surgen a la vez, y parecen intrincarle el sendero para llenar de obstáculos su paso. Con un golpe de alas su genio los supera, y de su acción inicial surge el vocablo luminoso de *Renacimiento.* Al arte nuevo corresponden nuevas formas, y todas convergen a infundir alma donde antes sólo había imágenes. La revolución de su obra consiste en haber individualizado la uniformidad de la figura tipo. Su impulso innovador es más de orden sicológico que fisiológico. Por eso toda la grandiosidad de su estilo plástico es expresiva e intensiva.

El conflicto de los dos artes no radica, pues, en la forma, sino en el espíritu. Pero con Giotto el arte afirma otro carácter, el que le convierte en narrativo. Más que el episodio en sí mismo, su innovación persigue la manera como ese episodio se desarrolla, anotando y traduciendo las impresiones de personaje concurrente a la acción. Ya no se trata de evocar un hecho aislado, sino toda una serie de hechos, dependientes los unos de los otros, según su propia cronología. Así evoca en un gran ciclo de acciones, la mística epopeya Franciscana.

Algunos no vacilan en distribuir esos frescos entre varios supuestos colaboradores. Cito esta circunstancia,

muy controvertida, sin duda, porque si algo prueba es que las modalidades de Giotto, con más o menos vigor, también se habían extendido a otros pintores, comprendidos todos en la misma renovación espiritual de impulso Franciscano. En el tomo V de su magna "Historia del arte italiano", Venturi nos da una serie de reproducciones que permiten apreciar gráficamente la inspiración Franciscana, en obras que preceden los frescos de Asís; y sorprende ver la rapidez con que ella se ha difundido en toda la Umbría y en toda la Toscana.

Se comprende, pues y se explica, ese gran movimiento popular que transforma a la vez el alma de las masas y el espíritu de los artistas.

Los nombres de Cimabue, Cavallini, Torriti, Risuti y Gaddo Gaddi, nos dicen que tuvo Giotto precursores, maestros y condiscípulos, pero ninguno de ellos le impide ser la personalidad culminante de su época y dominar luego la pintura de todo un siglo. El inicia el Renacimiento y su escuela lo extiende hasta fijar los límites del Humanismo.



Humanismo y Renacimiento son términos que hasta aquí se han confundido de manera harto lamentable. Y por haber identificado los dos períodos que en realidad clasifican, diferenciándoles, oímos afirmar que el Renaci-

miento se inicia cuando el Humanismo vuelve a las fuentes clásicas, exhumando su literatura y su filosofía. No advierten el anacronismo, y desconocen las verdaderas causas de esa profunda renovación nacional. El Humanismo fué consecuencia del Renacimiento, y no el inspirador de esa eclosión reveladora.

El arte Cristiano, no deriva, pues, del arte griego. Se destaca de él, así como el alma afirma su dualidad con el cuerpo.

El Renacimiento no surge en oposición a la iglesia. Antes bien, irradia su espíritu en la triple afirmación de Dante, Nicolás Pisano y Giotto.

¿Qué modelos podía ofrecer, por otra parte, el ideal clásico al ideal moderno, cuando diverge tanto la naturaleza de su contenido? La religión griega, es mítica; la cristiana, histórica. Aquella vive del pasado, y su carácter es rememorativo; ésta vive del futuro, y su culto es ejemplificador. Como imágenes de culto, el hacha y el pilar prehelénicos, tienen la misma importancia que la Minerva Parthenos de Fidias.—Tampoco existe ninguna diferencia entre el pez rudimentario de las catacumbas y una estatua de Donatello. — La civilización Micénica hallaba en aquellas formas la expresión necesaria para satisfcer su propia religiosidad. Al espíritu de los habitantes del Laberinto, el escudo bilobado y el pilar primitivos decían tanto como la diosa criselefantina a los contemporáneos de Pericles.

El símbolo está, pues, en su contenido intencional, siendo la forma un receptáculo circunstanciado. Desde el punto ed vista religioso, el símbolo significa por lo que representa, pero no por su forma exterior, ya que ésta es ajena a la esencia misma de la cosa representada. De ahí que la naturaleza del símbolo sea la de mudar perpetuamente para satisfacer la transformación del culto cuyo significado encarna o materializa.

El símbolo puede representar una cosa pero no darnos su imagen. En la intención de los fieles catacumbarios el pez simboliza a Jesús, pero no está en él ni su imagen ni su expresión visible. (1).

Ahora bien, siendo el cristianismo una religión eminentemente espiritualista, ¿cómo podía proyectarse al exterior ese espíritu sino mediante la traducción visible de los sentimientos del alma? Todo el Evangelio es pasional y dramático, y esa expansión dramática reviste siempre caracteres humanos y terrestres. La esencia virtual de la epopeya Evangélica es Dios hecho Hombre. Su naturaleza divina no lo reviste en ningún momento de formas extrahumanas sensibles. Es siempre un hombre, supeditado a todas las contingencias inherentes a los mortales, excepto el pecado. Sólo después del tránsito supremo recobra la esencia suprasensible de su propia definición cósmica.

---

(1) Sabemos que la adopción de esa forma obedecía a causas restrictivas impuestas por las circunstancias.

En la tierra es extrahumano por la misión de su propia esencia; pero en ese estado transitorio, es una criatura humana, conforme en todo a la condición que reviste, aun cuando de manera circunstanciada. Jesús viene a ser el símbolo viviente de la religión que encarna, y significa por la idea que expresa, no por la forma humana independiente de esa idea. Pero como quiera que esta condición de humanidad es la que asumió al manifestarse en el mundo, también tiene que revestir esos caracteres de humanidad el arte que lo evoca en la multiplicidad de sus actos ejemplificadores.

Ya hemos visto que en Giotto la plástica se hace narrativa al fundar la pintura histórica contemporánea.

El arte Cristiano dota, pues, a la pintura y a la escultura, de un sentimiento desconocido en la antigüedad.

Grecia nos ofrece el arte de las formas, Italia el arte del espíritu. La escultura del Renacimiento explica y completa el arte helénico, así como éste explica y completa el de los Egipcios. Ya se ha ponderado la influencia ejercida por el naturalismo estático de la escultura menfita sobre el idealismo rígido del período arcaico en Grecia. Pero aún después de haber llegado a la clásica plenitud del siglo V, y ver la escultura en el subsiguiente adquirir con Scopas y Lisipo una expresión espiritual que habla en Grecia de un sentimiento nuevo en el arte, ¿qué idea tendríamos hoy de la escultura como arte revelador de las profundas agitaciones del espíritu, si no exis-

tiesen los ejemplos que nos legara el Renacimiento? Este hizo sensible el mundo moral, dotando al arte del ethos, y en virtud de esa misma vida interior, que individualiza cada una de las obras y personifica las pasiones según su vida propia, cabe afirmar que si la escultura se hubiese detenido en Grecia, tendríamos hoy de ese arte, en el concepto de la expresión, una idea tan incompleta como la que nos ofrece la estatuaria Egipcia. Con esto en favor de los anónimos estatuarios faraónicos: que en algunos retratos acusan tal potencia de carácter no sospechada en Grecia ni aún por el retratista de Alejandro, con todo y ser Lisipo quien acentúa más esas condiciones de análisis individual.

Existe, pues, una *diferencia,* y ella radica en un hecho esencial, que las formas no son ya fin de sí mismas. La obra se animará ahora de un espíritu que la identifica con el sentimiento de su personalidad misma. Ya no se *una* Venus o *un* Apolo. Será *El* Bautista o *El* Moisés, personificaciones inconfundibles y sólo idénticas a sí mismas.

La pintura se expresará, a su vez, en un lenguaje tan claro, que para comunicarnos su propia situación las figuras ya no habrán menester del filacterio. A las inscripciones que le salían de la boca, suple ahora el pintor dotando a sus personajes de cualidades expresivas, ya inefables ya apasionadas, según convenga a la índole de su propia obra. Y como no evoca divinidades extra-humanas, ni tampoco le constriñe la representación de lo abs-

tracto, busca y descubre en la naturaleza misma toda la substancia de su arte.

Para los griegos, la estatua preexiste como cosa bella en el modelo elegido. Este es ya de por sí una obra perfecta. El escultor, sólo se valdrá de ese modelo a condición de que responda en un todo a su ideal de armonía estética. Traduce, pues, en bella ordenación clásica, una cosa bella en sí, y ello, ya se ha dicho, según un ideal de belleza absoluta. Esta circunstancia, al mismo tiempo que define, limita la belleza misma. Y llegaremos así al "Cánon" de Policleto. Queda excluído todo lo que no alcanza ese mismo tipo, como así también todo lo que excede de él. Ello explica, en cierto modo, porque no vieron la profunda poesía de la infancia y porque representaron escasamente la ancianidad. El tipo queda fijado en la plenitud vigorosa y ágil de la vida, pero siempre a condición de que sea bella. Y la belleza con ese carácter restrictivo excluye toda forma divergente, limitando su propia inspiración.

Y en esto, como en lo demás, el Renacimiento añade a las formas clásicas una inspiración más íntima y más honda. El modelo en sí es bello por su propia esencia, y el arte hará más profunda la naturaleza misma al traducirla en forma estética. Y hace belleza con la fealdad, trasmutada en arte. Para evocar al saetante Apolo, el griego buscará en la palestra un cuerpo impecable, y nos dará la imagen del olímpico ex-

terminador de las Niobidas. El estatuario del Renacimiento irá al desierto a descubrir la envoltura mortal de un visionario. Su aspecto, revela que se nutre con langostas y miel silvestre, y la piel que le cubre a medias el cuerpo descarnado, condice con su vida de asceta cavernario. Y tendremos así el Bautista de Donatello, de un realismo profundo y conmovedor. El griego nos da un cuerpo impersonal en la clasificación del tipo celeste; el Renacimiento nos muestra un alma en la encarnación de un sentimiento individual y concreto.

El Renacimiento es, en arte, en cuanto se desprende de la tradición griega de Bizancio. Y en el orden político-social cuando se desprende del Pontificado y del Imperio y, fundando las comunas, preconiza las nacionalidades. Al concepto de "puebla" en Grecia:, y al de "ciudadano", en Roma, añade el de "individuo", como personalidad sólo identificada en sí misma.

De haber permanecido fiel a las tradiciones clásicas de Grecia y Roma, el Renacimiento hubiera traicionado su misión histórica, desconociendo, por otra parte, las leyes generales de su propia evolución.

Si su primer acto de afirmación, es el orden político y social, importa proclamar fueros y preeminencias que le erige en juez de sí mismo, según conceptos democráticos, ¿cómo podía evocar principios clásicos que lo excluían de hecho? Si no supiéramos que la Edad Media ignoró el mundo griego en sus leyes y en sus institucio-

nes, aun cabría una pregunta: ¿qué hubieran pensado de Grecia esas comunas democráticas al enterarse que según sus leyes, el esclavo carecía de alma, y donde según Aristóteles y aún Platón el divino, no concebían el estado, sino basado en la esclavitud?

*
* *

Del mismo modo que se individualiza la escultura, se universaliza la pintura. Grecia llamará despectivamente "Riparógrafo" a Piraeicus, porque inicia la pintura de género. Como es notorio, si exceptuamos el gran friso de las Panateneas, del Partenón, el pueblo no aparece nunca en las representaciones artísticas de Grecia. Evocar escenas de la vida común donde el arte sólo consagraba hechos extraordinarias, era exponerse a merecer el denuesto que importa el calificativo de *Riparógrafo,* es decir: pintor de vulgaridades. El Renacimiento recoge ese denuesto, pero trueca el estigma en un título; e incorporando el pueblo a su arte, como ya le había asociado a los derechos de la vida civil, hace de uno y de otro el gran movimiento nacional en que descansa su fe, y donde lo humano integra lo divino. Y notemos una circunstancia más significativa. Cuando el arte se individualiza, también se hace individual el pueblo en las libertades que acaba de estatuir la comuna. Son los caracteres de la personalidad nacional afirmándose en la expresión que las define.

Si llega San Francisco a encarnar el alma italiana de su tiempo, es porque responde a una religión del espíritu, y porque esa religión vindica todas las formas de la personalidad, rescatada en la vida y en el arte.

Ahora bien: consideremos lo que debió significar, como esfuerzo personal la transición de un arte a otro, es decir la transformación de una estética, que supone también la renovación de los sentimientos a que obedece. Y pensemos que ese primer paso importa, no renovar sino crear el lenguaje entero de la plástica moderna, libre y fuera de toda convención tradicional. Significa desprenderse y emanciparse y repudiar el arte hierático que dura, sin interrupción, desde la época bizantina hasta la escuela romana de los Cosmati inclusive. Y obsérvese que de Cimabue y Cavallini a Giotto, el intervalo es brevísimo.

La obra de Giotto, pues, se nos ofrece como un caso aislado en la historia, porque en él se determinan y concretan los caracteres que el arte sucesivo de Europa hará progresar pero no variar. El concepto moderno de la pintura cristiana se desarrolla en él aunque él no logre completarlo en toda su extensión. Pero lo esencial, el impulso que funda una tendencia y renueva la expresión que lo traduce, eso a Giotto le corresponde y él lo deriva inmediata y directamente de la inspiración Franciscana.

De Berlinghieri a Cimabue, de Giotto al Beato Angélico, de Holbein a Miguel Angel, de Rembrandt a Rafael, de Rubens a Van Dick, de Leonardo a Velázquez y del

Greco a Murillo, el arte europeo, derivará de aquella fuente sagrada todas las formas representativas del cristianismo, sin lograr variar una sola de sus concepciones.

Ese arte reconoce como causa eficiente la expresión íntima de las pasiones, que constituye toda la gloria del Renacimiento. Pero en Italia nunca se le verá tomar los aspectos lúgubres y torturados que le agobian en otros países. Hay como una armonía interior que lo dulcifica aún en la más intensa exaltación pasional. Es el naturalismo penetrado de amor que distingue el arte Toscano, cuyo carácter persiste hasta el siglo XVI, para llegar allí a la suprema fulguración que integran Rafael, Miguel Angel y Leonardo. Italia tiene, pues, un modo de concebir la divinidad que le es peculiar. Podría decirse que su inspiración es más evangélica que bíblica, más cristiana que católica, más franciscana que teológica. Esos caracteres son también los que en San Francisco determinan toda la grandeza de su originalidad. El Renacimiento religioso de Asís encarna el sentir de su época, y en él toman forma y carácter todos los medios expresivos.

Hemos apreciado la obra de Giotto, creador de la escuela plástica florentina. Hemos determinado también su grandeza en su potencia. Le vemos surgir en pintura como un creador, más que extraordinario, único. Pues bien, Burckardt (1) afirma categóricamente que sin Juan de

---

(1) *Le Cicerone* (Art moderne), pág. 325. Traducción francesa de Auguste Gerard. Fermín Didot, París.

Pisa. Giotto no hubiera existido, o hubiera sido otro. A no dudarlo, dice, Giotto le debe más a él, que a Cimabue, su maestro. En verdad, Giovanni Pisano es el artista más influyente de su época. "Gracias a una actividad prodigiosa, la influencia de este escultor se propagó muy pronto por Italia; y fué merced a su impulso que en las dos capitales de Toscana, Florencia y Siena, se vió surgir una legión de maestros en sumo grado originales, quienes cierran el ciclo de la escuela plástica de Pisa y completan el período gótico italiano. (1). Y como de Toscana, esos artistas se difundieron por el norte y por el sur de Italia, en todas partes dieron impulso a un arte local, que toma como modelo exclusivamente a Giovanni Pisano. (2).

Anotemos esta nueva circunstancia, porque ella va a iluminar otro aspecto de la personalidad de Giotto. La universalidad de su genio se afirma en el famoso campanario de Florencia. Además de pintor, es arquitecto y escultor; y de cuáles proezas fuera capaz en todas esas formas de arte, lo revelan la arquitectura y las esculturas de ese monumento, singular entre cuantos creara el gótico toscano. Los dos pisos inferiores del *campanile,* están ornados con bajos relieves. Ghiberti verifica que una parte de ellos fueron ejecutados por el mismo Giotto. Los demás son

(1) Como se ve, Burckhardt admite un período gótico en el arte italiano; y Thode observa que hacer preceder el Renacimiento de un período gótico es desconocer la vida orgánica del primer período de ese arte.— Henry Thode, obra citada.

(2) Burckhardt, (*ibiden*).

posteriores a su muerte, pero los ejecuta Andrés Pisano, ajustándose a los dibujos de Giotto. Pues este pintor, que se vale de los progresos de la escultura para hacer progresar su arte, influye a su vez en la escultura y hace que su evolución marque una etapa de conquista sencillamente asombrosa. Por eso dijimos que es el fundador de una escuela en la plástica florentina. En el espacio de cincuenta años, merced a su influjo, el arte italiano realiza un progreso de orientación definitiva. La escultura adopta todas las innovaciones que él ya había introducido en la pintura: riqueza de invención, armonía en las actitudes, intensidad expresiva, y dominándolo todo, una sencillez elegante en el conjunto.

Florencia recibe un impulso innegable de Pisa, y luego lo devuelve enriquecido. Recordemos ahora que el primer retrato de San Francisco es de Giunta Pisano, obra encargada por Fray Elías de Cortona, por cuya iniciativa se construyera la basílica de Asís.



El apostolado Franciscano se resume en una exaltación poética del sentimiento. De ahí que a su influjo acudiesen poetas de todos los tiempos. La serie de los inspirados melódicos se inicia con Guillermo Divini, coronado poeta que rige el cetro de las musas en su tiempo. La acrecen Tomás de Celano e Iacopone de Todi, para hacer

franciscanas la mayor oda y la mayor elegía del cristianismo: el "Dies Irae" y el "Stabat Mater". Señala un predecesor rudimentario de la "Divina Comedia" en Jacobito de Verona, indica una potencia cósmica en Dante, y se extiende hasta Calderón, hasta Lope de Vega, hasta Cervantes. No es extraño que alcanzara el Renacimiento, cuando aún el sibilino Maquiavelo tiene palabras de cristalina nitidez para consignar la trascendencia del seráfico mendigo. Pero decir hasta qué punto se extendiera la orden Franciscana sin precisar los efectos del espíritu Franciscano, es desconocer toda la universalidad de su alcance. Que fueran Franciscanos estos y aquellos varones, ya sean regulares o Terciarios, importa considerar ese estado en todos sus efectos, morales e intelectuales, determinar las influencias que experimentaron, ver donde residen, cómo se comunican, precisar hasta dónde llegan y definir su importancia de renovación espiritual y estética. Porque para esos hombres la fe lo era todo. No respondía a causas de orden exterior. Vivían de una vida espiritual e ideal, a cuya norma ajustaban todos los actos de su propia conciencia. Por sus convicciones sufrían la confiscación de bienes y el destierro que los convertía, a veces, en mendigos ilustres. Una simple retractación bastárales para franquear las puertas de la patria añorada y derogar la sentencia que les condena a la hoguera. Y sin embargo, las proposiciones en ese sentido iban a chocar con el desdén altivo de la hombría probada a todos los embates. "Si no

existe otro camino para volver a Florencia, Florencia no recogerá mis restos". Y quien replica así muere en el destierro de Rávena y se llama Dante. El adusto Gibelino perteneció a la orden Terciaria de los Franciscanos, y vosotros ya sabéis cuantos elementos de aquel espíritu confluyeron en su poema sagrado. Terciarios fueron Calderón, Lope y Cervantes, y en todos habla un profundo lenguaje de piedad humana el sentimiento que anima sus obras.

Tomar los hábitos de una orden, o adherirse a ella, no es una incidencia para el creyente. Ya se ha dicho que en toda preferencia hay una definición. Ponerse bajo la advocación de un taumaturgo primero y seguir a un santo después, significa tomar al taumaturgo y al santo como intermediarios para poseer las virtudes que llevan a Dios. Es, por tanto, un acto trascendental, el más trascendental de todos. Y ese acto en hombres en quienes el espíritu se ilumina por el genio, debía responder a causas que orientaron toda la vida, y más aún la del espíritu, ya que de ella emana y en ella se identifica la suprema ley que todo lo rige.



Entre los frescos de Giotto que decoran la basílica de Asís, el sexto resume la mística epopeya Franciscana. Reproduce una visión profética: un Papa ve en sueños que

la Iglesia, a punto de caer desplomada, está sostenida por un fraile de aspecto endeble y hábitos raídos. El Pontífice es Inocencio III, y el frailecillo San Francisco de Asís. Este episodio fué el que decidió al Sumo Sacerdote a confirmar la regla de la naciente orden, reconociendo así la verdad admonidora de aquel sueño.

Sostiene Sabatier (1) que el cardenal Juan de San Pablo sometió a Francisco a "una encuesta minuciosa" antes de presentarle al Pontífice. Según Joergensen (2) éste a serto deprime la autoridad purpurada. Y la opinión de ambos historiógrafos no alcanzaría nuestro tema, si ella no afectara la acción Franciscana en lo más trascendental de su doctrina canónica. No nos llame a engaño la visión gráfica de aquel sueño profético. No nos induzca a creer que está la iglesia maltrecha y debilitado el poderío temporal. Cuando afirman esto suponen hacer más alta la figura del santo, sin advertir que alteran la historia y empequeñecen de verdad la talla del más grande vicario de Cristo, después de Gregorio VII. No se tambalea el Palacio de Letrán en su omnímoda autoridad cuando San Francisco marcha a Roma para obtener la confirmación de su orden. Y esté o no en lo cierto Sabatier, al suponer desgano en Inocencio III, yerra Joergensen al elegir sus

(1) Paul Sabatier, *Vie de S. François D'Assise,* pág. 108. París. Fischbacher (Quatriéme édition).

(2) Johannes Joergensen, *Saint François D'Assise, sa vie et son œvre.* Traduit par Teodor de Wizewa, pág. 124. París, Perrin et Cie. 1913.

argumentos para justificar los recelos Pontificios. El escritor danés dice que el reproche de Sabatier es injusto, "porque atravesaba entonces la iglesia por tiempos tan graves y difíciles, que la más extremada prudencia era una obligación necesaria en sus directores". Y añade: "Es formarse una idea falsa en absoluto de la Edad Media, hablar como se hace frecuentemente de la potencia que alcanzara la Iglesia en ese período. Sobre todo, semejante expresión es inadmisible para el momento en que rige el pontificado Inocencio III. En realidad, ni el siglo de la Reforma, ni la época de la Revolución, fueron más hostiles al Papa y a la Iglesia que los primeros años del siglo XIII. Nadie se atrevería hoy a infligir a Benedicto XV, los tratamientos que Inocencio III tuvo que soportar repetidas veces. El mismo relata que el Sábado Santo, el 8 de Abril de 1203, mientras iba desde San Pedro a Letrán, a pesar de la corona pontificia que ostentara sobre su frente, el pueblo romano lo insultó, con injurias tan groseras que él no puede resignarse a repetir.

"Ya en 1188, ese mismo pueblo de Roma, adelantándose a los terroristas franceses, había suprimido la cronología cristiana, para dar comienzo a una nueva era, partiendo de la restauración del Senado Romano en 1143. En todo instante, veíase expulsado el papa Inocencio de Roma: la torre que con sus hermanos se hiciera construir como sitio de refugio, cuyas imponentes ruinas aún llevan hoy el nombre de su familia (*Torre dei Conti*) también

fué tomada por los romanos, quienes la declararon propiedad comunal.

"De Mayo a Octubre de 1204, encerrado en Letrán, fué testigo de como dominaban y devastaban a Roma sus enemigos, partidarios de los Capocci.

No menos precarios eran el poder y la autoridad de Inocencio en las partes reducidas que de los antiguos estados de la Iglesia, los Hohenstanfen se dignaran dejar al trono de San Pedro.

"Para independizarse de la dominación temporal del Papa, las ciudades de la Italia Central se emancipaban constantemente de la supremacía espiritual, quebrantando la unidad de la Iglesia. Así fué como en Orvieto el partido de la independencia eligió como jefe un albigense, matando al potestá enviado por el Papa, Pedro Parenza. Y Viterbo, a pesar de todas las amenazas y prohibiciones del Papa, nombró cónsules a herejes reconocidos. Interdicciones y excomuniones llovían sobre las comunas rebeldes sin lograr removerlas: Narni, que a pesar del veto pontificio destruyera a su vecina, la pequeña ciudad de Otrícoli, permaneció indiferente cinco años bajo el castigo de excomunión que le fué impuesto. Con el mismo desdén, la república de Orvieto trasgredió los mandatos pontificios, cuando en 1209, su ejército saqueó e incendió a la cercana ciudad de Acquapendente. En Cerdeña, tan hostiles eran al papa, aún el clero y el obispo, que su delegado Blasio, en 1202 no sabía donde hallar sustento, y bien

pronto la gibelina Pisa acabó por despojar al Papa de la posesión de esa isla. Hasta cuando lograba triunfar de sus adversarios Inocencio, éranles arrebatados sin miramiento ninguno los frutos de la victoria. Así, cuando Conrado de Irlingen fué a Narni, para donarle al Papa la fortaleza imperial de Asís, los habitantes de la ciudad destruyeron el castillo antes que Inocencio pudiera tomar posesión de él; y el Papa, lejos de castigar a la ciudad por este acto de violencia, ni siquiera se atrevió a entrar en ella cuando en 1198 pasó por allí, viajando para recibir el homenaje de las ciudades Umbrías". (1).

A través de esta sucesión de acontecimientos, desglosados con una rectitud que yo no quiero calificar, la semblanza de Inocencio III se nos ofrece reducida a una mezquindad, que fuera afrentosa para el gran jerarca si no fuese atentatoria al respeto que todo escritor debe a su propio ministerio. Dijéranse una majestad apocada, incapaz de sostener el decoro de su rango. No advierte Joergensen que al menoscabar una de las figuras de mayor videncia entre las mitradas, rebaja su propia misión de historiógrafo. Y sino, véamos. El año 1077 asiste Europa al espectáculo más memorable que refiera la historia de la humanidad. Ha visto durante tres días en las puertas del castillo de Canossa, a un emperador, cubierto con el sayal de los penitentes, desnudos los pies sobre la nieve y descubierta la cabeza, esperar que el papa le admitiese en su

(1) Jeorgensen, obra citada, páginas 124, 25 y 26.

presencia para ser absuelto de la excomunión con que habíale herido su anatema. El emperador, era Enrique IV; el pontífice, Gregorio VII. Ese episodio, nos dice por sí solo, a qué grandeza moral y a qué potencia espiritual se elevara el Pontificado, regido por el dominante jerarca. Pues a ese acto de dominio sin precedentes, contrapone otro no mnos extraordinario Inocencio III, cuando hiere de excomunión al rey Juan de Inglaterra. Esta, vió renovarse en Douvres la sumisión de Canossa. Y pudo contemplar como su monarca deponía públicamente la corona, y ver cómo, después del perdón, la volvía a tomar de las manos de un delegado pontificio. Episodio que motivara el documento más trascendente del poder teocrático, ya que en él nos revela Inocencio cómo podía decir a los reyes con el lenguaje del Antiguo Testamento: "Así como en el arca de la alianza del señor, junto a las tablas de la ley se custodia la vara, así en el pecho del Papa se abriga la potencia formidable de la destrucción y la mansa dulzura de la gracia". Que con esa advertencia alaba al rey por su humilde sumisión a la Santa Sede.

Y como para probar que era capaz de repetir la proeza, obliga al rey Pedro de Aragón a declararse su vasallo, y le hace ir a deponer la corona sobre la tumba de los apóstoles, para entregársela después con sus propias manos.

Aquí vemos erguirse la talla del sumo sacerdote en

toda su integridad, y ella no se ajusta a la semblanza con que pretendiera deformarle Joergensen.

Heredero de una antigua familia del Lacio, hace que comience con él otro blasón gentilicio. Llámase Lotario, y es hijo del conde Trasimundo de Segni. Pero a partir de él, adopta su familia el nombre de los Conti, (de comitibus).

Estudia teología en la Universidad de París, y derecho en la de Bolonia. A los 32 años, es cardenal; a los 37, Papa. El 22 de Febrero de 1198 es consagrado en San Pedro con el nombre de Inocencio III. Integérrimo y puro, procede sin vacilar a la realización de sus vastos designios. Dotado de altísima doctrina y voluntad férrea, tiene los propósitos de Gregorio VII y la energía batalladora de Alejandro III. Cuando adviene a la silla apostólica, está la Iglesia desposeída de toda autoridad temporal. Las provincias del antiguo Estado eclesiástico, fueron repartidas por Enrique VI a sus capitanes. Las tierras situadas en las cercanías de Roma están a merced de la nobleza feudal. Y como corolario, todo se agita a punto de transformarse. La Edad Media culmina, y las luchas enardecen por doquier. El pueblo, lucha con los feudatarios; la democracia, con la monarquía; la Iglesia con el Estado y la herejía con la Santa Sede.

Desde la altura de su trono, Inocencio III lo abarca todo con mirada aquilina; y desde allí se lanza a realizar la obra verdaderamente magna que comprende su regen-

cia apostólica. Su primer acto es restablecer la soberanía pontificia en Roma y elevar el papado a potencia nacional. Tropieza con dos obstáculos: el *prefecto,* representante de los derechos del Imperio, y el senador, que representa los derechos del pueblo. El los suprime primero y los repone después, pero supeditados ya incondicionalmente a su autoridad. Luego rescata el Estado de la Iglesia en Italia, que Enrique VI había convertido en dos grandes principados alemanes: el de Rávana, que diera a su exarca Marcualdo de Anweiler, y el de Espoleto, que entregara a Conrado de Urlingen. La tutela de Federico II le permite restablecer en Sicilia el señorío feudal de la iglesia, y hacer del rey adolescente un vasallo devoto. Suyas son, pues, Roma, el Estado eclesiástico y Sicilia. Supeditada a su autoridad, Italia le mira como protector. Ocho meses después de haber sido elevado a la silla de Pedro, puede llamarse a sí mismo "tutor paternal de Italia" (1). Y si por una parte la desorganización que sigue a la muerte de Enrique VI, devuelve los antiguos dominios de la condesa Matilde en Toscana; por la otra, el interregno y la querella entre Otón IV y Felipe de Suabia, hacen del Papa el jefe de la independncia nacional.

Pero vió y pudo más su voluntad indomable: vió cómo el imperio, arrojado al otro lado de los Alpes, acataba, gacha la cerviz, el arbitraje Pontificio. Y vió como Germania, Francia, Inglaterra, Noruega, Aragón, el reino de

(1) Gebhart, *L'Italie mistique,* pág. 93. París, Hachette, 1911.

León, Hungría, la "remota Armenia", todos los estados de Oriente y de Occidente, se inclinaban sumisos a la voluntad del gran teócrata. Su impetuosa ola de dominio, doblegó a reyes y emperadores, y por fin, realizó lo que fuera un sueño para el mismo Gregorio VII: imponer a Bizancio el rito católico, sometiendo así la iglesia de Grecia a las leyes de Roma. Merced a él la teocracia alcanza su mayor culminación y cierra su parábola. En las manos de Inocencio III, Europa es un feudo romano, el papado una jerarquía omnipotente, y la Iglesia la regidora del orden universal.

La última afirmación de este hombre extraordinario, fué también su apoteósis. El litigio por la sucesión del trono germano, reunió en San Juan de Letrán a los abogados de Otón y a los embajadores de Federico. Y allí pronunció Inocencio III su veredicto inapelable, según el cual Otón decayera del Imperio, que pasaba a ser regido por Federico II. Más de mil quinientos obispos y prelados, de todos los países de la cristiandad, amén de los príncipes delegados por reyes y repúblicas, se prosternaron a los pies del poderoso jerarca, sedente en el trono del mundo. En ese concilio memorable se decreta la cruzada contra la herejía, y se enardece el fervor con el cual inflama Santo Domingo de Guzmán el ímpetu del sacro ejército, que va a caer sobre los Albigenses (1).

(1) Véase Gregorovius, *Historia de Roma en la Edad Media,* Tomo II, páginas 714-16. (En la versión de Borsari). Y Bertolini, *Historia de la Edad Media,* páginas 624 y 631-32. Hermanos Treves, Milán, 1892.

Joergensen os presentó el anverso de una medalla; yo os he mostrado el reverso. Deducid vosotros.

Tocamos aquí el punto más delicado: ¿en qué consiste la renovación Franciscana? ¿A quién o a qué debe referirse? Predicador sin mandato al principio, habla al mundo en nombre de su inspiración personal; rehusa en todo tiempo ser ordenado sacerdote. Su apostolado lo es de una religión espiritual. Atrae por el amor, persuade por la dulzura. Contemplativo, adora; activo, predica pero no catequiza. No alega fueros ni reclama preeminencias. Revive el Evangelio y en hacerlo revivir está todo el significado moral y filosófico de su obra. Pero su trascendencia debe medirse, sobre todo, con relación a la Iglesia y al dogmatismo de su tiempo: acercó el hombre a la fe, pero tornó la iglesia a la idea de Cristo. En San Damián, el crucifijo le ordena reparar la Iglesia "que está a punto de caer derrumbada. Y según la leyenda de *Los tres Compañeros,* el cardenal Juan Colonna dice a Inocencio III: "He hallado un hombre altamente virtuoso que desea vivir en conformidad con los Santos Evangelios, y observar en todo su perfección. Creo que el Señor desea valerse de él para reformar la fe de la Santa Iglesia en el mundo entero". (1).

¿Qué quiere decir, sino, el sueño admonidor de Inocencio III? La integridad de su carácter y el fervor sincero

(1) En la versión de Barine, página 210, el texto varía. Me atengo a la edición de Sabatier, obra citada, pág. 110.

de su fe le ponían al abrigo de toda tacha personal. Funda la tradición del pontificado que se extiende hasta Bonifacio VIII y se extingue en el destierro de Avignon. ¿Pero, regida por él, y por los que batallaron como él, ha sido la Iglesia fiel a su verdadera misión? En el espíritu franciscano la respuesta es negativa.

El mismo Francisco se une a Jesús en el desposorio místico de la hermana pobreza, que después del galileo no hallara esposo hasta ese día. Despojada la metáfora de su vestimenta simbólica, eso quiere decir que la Iglesia vivía extraña al ideal evangélico.

Poned ahora frente a frente a Inocencio III y al Pobrecillo de Asís. Aquél, es más un conductor de pueblos que un pastor de almas: está más cerca de Moisés que de Jesús. Ya le hemos visto recordar que, junto a las tablas de la ley, se custodia la vara del castigo. El apostolado de Francisco dice que Dios no se revela con violencia. Y mientras el papa extiende e impone su dominio, el seráfico dice que nada quiere poseer. Establece que su orden debe ganarse el sustento con el trabajo, sin acumular caudales, ni poseer beneficios. Aquel, impone una ley, y en su nombre rige y gobierna; éste la dulcifica y responde con palabras de amor. Uno somete, el otro atrae. Y el siglo XIII, renovado en el Verbo de Jesús, fué a El porque en El se identificaron los anhelos de todas sus aspiraciones.

Me parece que todo esto explica mejor la influencia que pudiera ejercer el impulso Franciscano. Si éste llega

a constituir el equilibrio de la Iglesia, como se reconoce y proclama, es porque está más conforme con el espíritu Evangélico. Jesús ha podido decir primero, y probar después en su transfiguración, que su reino "no era de este mundo". Y ninguna orden se ajusta más a ese precepto que la Franciscana. Toda su obra de renovación es de orden espiritual, ajena a la vida exterior.

¿Qué significación podían ofrecer, sino, los principios estatuídos por él? El significado trascendente de su obra consiste en haberse identificado en un todo con el Hombre de Galilea, como lo advierten las "Florecillas".

Y de no aceptar este criterio, el sueño de admonición pierde todo su contenido simbólico y su valor histórico.

Su obra como reformador del monarquismo es grande, sin duda, es grande y es generosa. Pero sus biógrafos dogmáticos empequeñecen al taumaturgo cuando sólo consideran en él al fundador de una orden y al renovador monástico. La irradiación de su alma se extiende más allá de las prácticas rituales en la perfecta conformidad de los Evangelios. Penetrando el espíritu de Jesús, no se anula en su obra. Por el contrario, eleva su personalidad, y la acrece, y la afirma en una vida paralela. ¿Qué hace, sino comentar con el ejemplo la vida de Jesús?

Pero en su hora y en su época ¿qué idea tienen del Galileo las muchedumbres esparcidas en la comarca umbra? ¿Quién hace llegar a ellas la piedad humanizada en el blanco doctor de la dulzura? No es por cierto la que-

rella secular entre el cesarismo y el Pontificado. No es la ley del hierro de las baronías feudales. No son las violencias vejatorias, ni los terrores milenarios. Y el hombre vive aislado en su recelo. Hay en él inquietudes que le afiebran, aspiraciones que no acierta a definir, ondas en tensión prontas a vibrar. Es un mundo que espera una dinámica propulsora que lo mueva, lo oriente y lo anime. El espíritu vive como cristalizado, las ideas vegetan en su propia esterilidad, las formas se inmovilizan. Y en ese letargo, el hombre dialoga con su propia sombra. De pronto, un efluvio de amor lo atrae y lo reune. Ya no está solo. Ha entrado en la intimidad del universo, y tiene por testigo a la naturaleza entera en sus tres reinos. Es el Patriarca de los Mendigos que hace vibrar las almas en una diáfana expansión de luz.

No es grande solamente porque ha fundado una orden monástica y ésta se ha extendido por doquier. No. Lo es también porque cuanto alcanza, directa o indirectamente, se transforma a su influjo inspirador. Y allí culmina la otra grandeza de su obra. Es la que da formas umbro-toscanas a la arquitectura de sus templos, y enardece la elocuencia de San Antonio de Padua, y toma cuerpo de doctrina en la densidad filosófica de San Buenaventura, y se enciende en el ardor poético del beato Gacopone da Todi, y se propaga en la escultura de Juan Pisano, vehemente en su propia sensibilidad, y cunde en la pintura, y juntas determinan las representaciones Evangélicas, según el

verbo meditativo del Doctor Seráfico. Es la que en Giotto anima las imágenes inertes del bizantinismo, y comunica en Dante el primer impulso a las espirales de su poema, prodigioso cosmorama de pasiones, individualizadas por el fuerte relieve de sus versos férreos. Es la que recorriendo en una sola vibración, el orden moral y estético, alcanza también el orden político, ya que un vínculo innegable une el concepto democrático del ideal Franciscano y la ley instituída en Florencia el año 1289, donde en nombre de Dios se declara libre de toda servidumbre el campesino (1).

Esa es la otra grandeza del Pobrecillo, pero no porque concurre a glorificar su magnífica epopeya de santidad, sino porque está penetrada de su forma y de su espíritu, y porque al traducirlas y transfundirlas abarca su época y extiende a la nuestra su obra precursora.

---

(1) Pascuale Villarí. *Le origini del comune di Firenze"*, pág. 44. En *Gli albori della vita Italiana"*. Fratelli Treves, Milano.

EL FILÓSOFO

FEDERICO NIETZSCHE

Al Dr. José Luis Murature

Con el siglo decimonono, se extinguió el Antecristo magnífico y terrible de Teutonia. Su paso por el mundo fué luminoso y destructor, como el rayo, que sólo ilumina cuando destruye. Federico Nietzsche es el filósofo que miró de frente a la humanidad para suprimir con una mueca toda la civilización. Al embate furioso del que encarnaba, cual por maligno influjo, todas las negaciones, se opusieron los reactores como escudados por la profunda sentencia de Leibnitz: "Los sistemas son generalmente verdaderos en lo que afirman y falsos en lo que niegan". Y Nietzsche lo negó todo. De ahí que al impugnar las teorías del filósofo alemán, llegaran a sobrepujarle en vehemencia. Por mi parte me propongo examinar la originalidad de esas doctrinas, en aquello que presentan de concreto sus ideas fundamentales. He aquí lo que me trae a exponer ante vosotros el resumen de mis estudios acerca de Federico Nietzsche y su filosofía, aunque ello sea en la forma siempre limitada de

una conferencia. No se atribuya, pues, a ineficacia de argumentación si presento mis observaciones esquemáticamente. Adviértase que sólo cedo a la estricta limitación de espacio.

Y ahora permítaseme una advertencia justificativa: de no estar persuadido que mi discurso importa un comentario, en gran parte inédito, no hubiera solicitado el honor de ocupar vuestra atención, desde esta tribuna.



La vida de Federico Nietzsche, fué, a la vez, sencilla y trágica. Su biografía se puede sintetizar en esta frase: vivió para la negación y murió loco.

De ser ciertas las doctrinas de Zaratustra, la naturaleza no pudo haber hecho peor elección para que se cumpliesen sus leyes en los ejemplares de la especie: la doctrina se vuelve contra el apóstol. He aquí la suprema síntesis de todas las negaciones contenidas en su filosofía: *muerte al débil.* ¿Difiere, acaso, la ley de Licurgo?...

Según su credo, este predicador de la vitalidad perfecta, debió ser suprimido el día que le hallaron tirado en una calle de Turín, con el cerebro poblado de sombras y los grandes ojos profundos llenos de vago estupor. ¿No dijo él mismo que es necesario empujar al que se está cayendo para precipitar su caída, y que la conservación de los imperfectos, de los débiles, es inmoral?

Creeríase que la realidad se propuso refutar sus teorías, encerrándole despiadadamente en un círculo de hierro. Y vivió así desde 1883 hasta 1900. El, que erigió la impiedad a principio filosófico, fué sostenido por la piedad; él, que con feroz impulso combatió el amor a los débiles, fué sostenido por ese amor; él, que degradó a la mujer hasta convertirla en bestia de carga, digna solamente de ser dirigida por el azote, fué sostenido por una mujer, en la pavorosa noche de sus últimos siete años. Sobre toda la vida de Nietzsche esparció un perfume de dulzura el amor entrañable de la hermana, quien le consagró un culto fervoroso y tiernísimo. Es el caso de la suave hermana de Pascal, que se repite.

¡Criaturas hechas para el amor, flores de santidad: es el alma del mundo que obra en vosotras!

En la biografía de Federico Nietzsche, no hay un solo indicio de aventuras; ningún nombre de mujer aparece en ella, exceptuando el de la madre y el de la hermana. Consecuente con su credo, no amó a nadie más que a sí mismo. Pero tratándose de este filósofo dictatorial, sería inoportuno recordar aquí el amargo reproche, tantas veces dirigido a Goethe.

Aunque Nietzsche no creía más que en la aristocracia del mayor poder, tuvo debilidades de abolengo, como Balzac, Richepin, Peladan y otros. Hijo de un pastor protestante, se creía descendiente de una antigua familia polaca, los conde de Nietzky. Y desde niño decía a la

hermana: "Un Nietzky no sabe mentir". Lichtemberger, ve en esto, rasgos de un carácter superior. Según mi juicio, la niñez de Nietzsche, ofrece algo más significativo. Pues él es quien nos hace saber, que a los trece años, ya meditaba sobre el origen del mal, y que escribió a esa edad el primer estudio filosófico, para demostrar que la causa del mal es Dios mismo.

Son los primeros balbuceos del *Antecristo.* Y aun cuando haya asegurado posteriormente que a él no le llevarían a la hoguera por sus ideas, pero que podían hacerlo por la libertad de tenerlas y cambiarlas, no las cambió nunca en lo que a Dios se refiere. Nietzsche pudo contradecirse, y se contradijo con frecuencia, pero no se desmintió jamás. En el desarrollo progresivo de la psicopatía espiritual hasta alcanzar la locura, precipitada por el exceso de trabajo mental y el abuso de narcóticos, sus ideas, lejos de languidecer, se robustecieron.

Una advertencia: para mí es indiscutible que toda la especulación filosófica de Federico Nietzsche, debe considerarse como producto de un desequilibrio acentuado. Pero ello no implica, según mi manera de ver, reproche alguno. Ya lo ha dicho Shakespeare: "Más felices son a veces las ocurrencias de la locura, que los productos de la inteligencia y del sano juicio". Y Carlyle, por su parte, afirmó, no sé si con profunda ironía, que "el genio es una cosa celeste y un error". Lombroso ha confirmado este criterio al sentar que el genio es una

forma de neurosis degenerativa. Con todo, el bacilo de la locura genial, no se ha descubierto aún, por suerte... De lo contrario, no quedaría a estas horas quien dejara de inoculárselo, y la humanidad se hubiera imbecilizado por exceso de genios.

*
* *

Federico Nietzsche es el pensador que menos cosas nuevas ha dicho. Con más propiedad que Max Stirner pudo advertir: "Yo no he fundado mi causa sobre nada".

Al tratar de Nietzsche, algunos le presentan como brotado por generación espontánea, y se esfuerzan en señalarlo como fundador de una doctrina antes que considerarle como prosecutor de ideas, cuya genealogía, si bien escapa a los pocos preparados en materias filosóficas, es fácil y reductible para el iniciado en ellas.

El nietzschismo no es, en resumen, sino la exageración brutal de la suma de principios propugnados por el individualismo moderno; y Max Nordau incurre en un error lamentable cuando afirma que, así como el egotismo halló su poeta en Ibsen, halló su filósofo en Nietzsche. El filósofo del egotismo noruego no fué Nietzsche sino Soeren Kierkegaard. Lo demostraré con sólo aplicar a mi tesis algunas notas que entresaco de la excelente obra del Doctor Orestano, pero que, en cuanto a la re-

futación de Max Nordau, significa una idea cuya prioridad me pertenece en absoluto. Cabe entendernos.

Ibsen, Wergeland, Bjornson y Strindberg, los cuales han hecho, en varios sentidos, tentativas para inaugurar una nueva cultura independiente de las tradiciones éticas y religiosas, proceden bajo la influencia inmediata del filósofo danés Soeren Kierkegaard. Este pensador, el más original y paradógico de Dinamarca, ya sea por su individualismo (subordina el interés de la verdad a las necesidades de la personalidad), ya por la lucha sostenida contra el cristianismo tradicional, es un precursor de Federico Nietzsche. Obsérvese que Ibsen en algunos dramas ya presenta tipos superiores de inmoralistas, los cuales predican el evangelio del libre egoísmo. Tal el obispo Arnesson de "Los pretendientes a la corona".

El egotismo noruego y el danés no hallaron pues su filósofo en el *Zaratustra* alemán. Antes bien, es éste quien encontró allí el terreno preparado por Kierkegaard, lo cual explica el porque Nietzsche fué conocido antes en Dinamarca que en Alemania. Recuérdese que el año 1888 Jorge Brandés daba en Kopenhague las primeras conferencias públicas sobre la filosofía de Nietzsche. Señalar pues a éste como filósofo del egotismo por antonomasia, cual lo hace Max Nordau, es rendirle implícitamente un homenaje que no le corresponde.



Pero volvamos a la idea de conjunto y observemos cómo se forma y se desarrolla en Alemania el individualismo moderno, base de toda la especulación nietzschiana. Por de pronto, advertimos que sus doctrinas hallaron en el estado especial del espíritu alemán una temperatura excepcionalmente favorable.

En efecto, la Alemania del siglo XIX representa, según sus filósofos y sus políticos, nada menos que el espíritu universal, la idea absoluta. Hegel, en su *Fenomenología,* ya anunciaba la transformación del mundo apresurada por la venida de un gran hombre todavía desconocido, pero que debía estar educado en la escuela filosófica. ¿Ha creído Nietzsche ser el nuevo Mesías preconizado por Hegel? Parece que no, pues él mismo aseguró que sus ideas sólo germinarían después de tres siglos... Fué en esto más exigente que Stendhal el cual no interpuso sino un siglo entre sus novelas y el éxito, y lo fué menos que Esquilo, pues como es notorio, éste dedicó su obra al tiempo, indefinitivamente.

Pero concretémonos al individualismo. La historia de la filosofía, de la literatura y de la política alemana nos lo ofrecen en un cuadro sinóptico. Desde luego, observamos que su primer impulso nace de una reacción contra el filantropismo de Rousseau, bastante generalizado en

las escuelas alemanas. Esta reacción festeja su primer triunfo con la fundación de la universidad de Berlín, bajo los auspicios del gran Humboldt. Lessing reclama independencia de juicio ante las doctrinas cristianas e incita a los alemanes a que se eduquen en la escuela de los griegos; Goethe llega a merecer el dictado de *gran pagano,* pues, menos en su última fase, no ocultó sus tendencias anticristianas; Heine califica al cristianismo de tenebrosa y sangrienta religión de los delincuentes, y la compara a la risueña serenidad griega para restablecer, con el contraste, la paz entre el hombre y la naturaleza (obsérvese que Heine era judío); Schlegel nos presenta la oposición del inmoralismo contenido potencialmente en las ideas clásicas y la ética cristiana tradicional; Schlegel se apoya en un entusiasmo absoluto hacia la antigüedad griega para llegar al ideal de un libre individualismo aristocrático, al culto del genio, a una iniciativa inmoralista y estética de la vida, en absoluta oposición con la doctrina cristiana. ¿Qué agregó Nietzsche a este concepto? Nada. He ahí, también la explicación de todo su helenismo.

Lichtemberger traduce los ataques de Nietzsche al cristianismo en actos heróicos. Pero es el caso que Lichtemberger piensa como si los hegelianos no hubiesen existido. Y olvida que Strauss ya había declarado ser la vida de Cristo un mito, y Feuerbach tratado de probar que la salvación del mundo estaba en renunciar, no sólo

al cristianismo, sino a toda religión que admitiese un Dios superior a la conciencia humana. Según Feuerbach, no debemos decir "hágase la voluntad de Dios" sino "hágase la voluntad del hombre". Como se ve, rechaza aquí el teísmo en todas sus formas. Bruno Bauer proponíase sustituir la teología por el culto a la humanidad; y, aparte de las diferencias personales, todo el individualismo de Nietzsche lo hallamos en Max Stirner.

Como corolario de la temperatura moral, que diría Taine, a cuyo calor se formó la filosofía del Zaratustra alemán, recordemos el nombre de Bismark. Es notorio que en el debate surgido entre la Cámara y la Corona el 27 de Enero de 1863, Bismark se esforzó en presentar la violación de las leyes constitucionales como una aplicación de esas mismas leyes, hasta dar motivo a que se sintetizara su pensamiento con la famosa fórmula "la fuerza prevalece sobre el derecho". Y como si ello no bastara, vino a demostrar que el éxito lo justifica todo. He aquí la sociedad reducida a un sistema de acciones y reacciones en que el triunfo corresponde, de hecho y de derecho, al más fuerte, sistema que ha creído encontrar una confirmación en el darwinismo, aunque deformando su esencia, como veremos más adelante.

Es fácil, pues, determinar las influencias bajo las cuales hilvanó Nietzsche su filosofía, a tal extremo que no es posible impugnarle sin refutar, a un tiempo, todo el individualismo moderno de Alemania.

*
* *

Concretaré la tesis que me propongo sostener para presentar analogías más significativas aún, particularizadas en las distintas fases del nietzschismo.

Como filósofo, Nietzsche no ha creado ningún sistema, como pensador no agregó nada a las ideas generales y, lo que más importa, es que procede por medios anticientíficos.

Ya hemos observado su geneología helénica; además es notable el parentesco que se nota entre el filósofo alemán y los primeros sofistas, y, más aún, con los escépticos griegos. Tampoco ocultó Nietzsche la influencia que sobre él ejercieron los libres pensadores del siglo XVIII. Recuérdese su predilección por Voltaire a quien dedicó el primer tomo de *Humano, demasiado humano.*

Con todo, justo es dejar constancia de ello, estas relaciones no son siempre esenciales en la especulación de Nietzsche. Pero no puede decirse otro tanto cotejándolo con Schopenhauer. Aquí ya no se trata de analogía parcial, pues toda la filosofía de la voluntad de aquel ha sido calcada sobre la de este. Y cuando Nietzsche cree introducir en ella una modificación, no hace más que sustituir un vocablo. Así convierte la voluntad de *existencia* en voluntad de *potencia,* para llegar, por medio de una contradicción, a la teoría de Schopenhauer.

En efecto, Nietzsche niega que el instinto fundamental de la vida sea el de la conservación. Según él es el de potencia, como si pudiera darse potencia sin existencia. Con esto cree haber agregado una intuición feliz a los fenómenos biológicos, sin advertir el contrasentido. Pero donde su teoría realiza verdaderos juegos malabares, es cuando reduce a manifestaciones de la voluntad de potencia todos los actos de la vida humana, dividiéndolos en fenómenos de decadencia sólo si se dirigen a un ideal pacífico, y en fenómenos de vitalidad si se manifiestan en instintos guerreros. Y como si todo esto fuese poco, propone la abolición de la responsabilidad moral.

En resumen, como meafísico, Nietzsche no presenta nada original.

¿Afirma éste que todos los actos de la vida tienen por base un instinto, una necesidad? Spinoza ya había dicho que "El apetito es la esencia misma del hombre". Su crítica a la metafísica del cristianismo no agregó nada a la de Voltaire y Feuerbach, quienes impugnaron el teísmo en todas sus formas; y si es cierto que en lo referente a la negación de la moral compasiva lo habían precedido Platón, Spinoza, La Rochefoucauld y Kant, a Schlegel, Carlyle, Emerson y Gobineau corresponde la prioridad en lo que al culto antidemocrático del genio se refiere.

He aquí los datos concretos para finalizar la lista de los precursores de Federico Nietzsche. Se refiere el primero a la teoría del eterno retorno de lo idéntico. Un día,

mientras Nietzsche cruzaba los bosques para dirigirse a pie a Silvaplana, fué iluminado, de pronto, por una idea reveladora, esto es, que todo el proceso cósmico podía repetirse una e infinitas veces idénticamente. El filósofo alemán desarrolló esta idea aunque sin fundarla como se proponía. Pero es el caso que la novedad de Nietzsche tiene veinticuatro siglos de existencia! Los pitagóricos enseñaron que, no sólo se repite el proceso cósmico, sino que volverá a ser exactamente como es: Endemo, citado por el Doctor Orestano, decía a sus oyentes: "Entonces, yo también volveré entre vosotros, y tendré este mismo bastoncito en las manos".

El segundo se refiere al *devenir*. La teoría del conocimiento de Nietzsche se agita entre el fondo noumenal (la voluntad) de Schopenhauer y el agnosticismo absoluto de Kant para confortarse por fin con el pensamiento de que todo *deviene*. Y vuelve a la teoría de Heráclito. ¡Novedad que también tiene veinticuatro siglos de existencia!

Además de la teoría del *devenir*, Nietzsche parece haber tomado de Heráclito la forma. Heráclito escribía en apotegmas, completamente en estilo de oráculo; es oscuro, en parte, por la ausencia de lenguaje filosófico adecuado para expresar sus pensamientos, pero mucho más a causa del fervor profético de expresión que le era natural (1).

(1) A Heráclito los griegos le llamaban "Scotinos" (el oscuro).

Se me puede objetar que esto no pasa de una simple analogía. Pero aún así no abona en favor de Nietzsche. Es sabido que Heráclito y Demócrito emplearon el apotegma, así como Jenófanes y Parménides el verso, porque actuaron en una época en la cual no circulaba el libro, debiendo los maestros dirigirse especialmente a la memoria de los discípulos. Se trata pues de formas impuestas por circunstancias fortuitas. De suerte que la justificación de los filósofos griegos resulta un anacronismo para el filósofo alemán.

Adviértase que las semejanzas entre Heráclito y Nietzsche van más lejos aún. No sólo en la teoría del libre juego de las fuerzas, que por cierto no carece de significado, sino también en la actitud particular asumida por Heráclito contra los milesios a quienes considera indignos, como considera indignos a sus conciudadanos y a la humanidad en general. Comparad estos rasgos con el nietzschismo y juzgad vosotros.



He dicho que Federico Nietzsche procede por medios anticientíficos. Esta circunstancia hace difícil dar con un argumento sostenible para apuntalar sus teorías. Ellas, por otra parte, ya fueron refutadas en sus formas antropológicas, históricas y biológicas.

Nietzsche no demuestra: afirma; no discute: niega.

Cuando necesita datos para autorizar una tesis, los inventa, como lo prueban sus genealogías filológicas. La mentira es una consecuencia de su doctrina. Según él "nada es verdad, todo es permitido". Llega a santificar la mentira porque "la voluntad de engañar, dice, tiene en su favor la buena conciencia". Asegura que la voluntad de la verdad podría ser una voluntad disimulada de la muerte. "¿Por qué no más bien mentira" exclama? Y miente al dar como explicación de lo que él llama la teoría inexplicablemente estrecha del darwinismo, el origen mismo de Darwin, afirmando que éste era pobre y que sus antepasados vegetaron en la miseria. Darwin era rico y sus antepasados vivieron en el bienestar; miente cuando llama al sistema de Copérnico "el mayor triunfo que se ha conseguido en el mundo sobre los sentidos", porque nos persuadió "contra toda evidencia, que la tierra no está inmóvil"!

Pero el mismo Niezsche afirmó que "El que puede mentir no sabe lo que es la verdad". Lo cual prueba que acertaba alguna vez...

Esto no le impide manifestar abiertamente su rencor a la ciencia. "¿Por qué no más bien incertidumbre y hasta ignorancia?" Y después de formular semejante pregunta, califica de espíritus mediocres a Darwin, Spencer y Stuart Mill. Se apropia toda la metafísica de Schopenhauer sin tomarse mayor trabajo que el de sustituir la palabra *existencia* por la de *potencia* y luego de haberle

saqueado arremete contra él para hacernos saber que su piedad es un error ético. Y agrega "los hombres han perdido la conciencia". ¿Preguntáis por qué? Pues porque ya no tienen el valor de ser crueles. De ahí su aversión a Sócrates, a quien atribuye la decadencia de la Tragedia, y su adoración a César Borgia. ¡César Borgia! He aquí el ideal tipo, creado por su filosofía.

Prometí volver al Darwinismo con el propósito de aclarar un punto de mi conferencia: el relacionado con los nietzschistas, que recurren a la teoría de la selección para dar autoridad científica al concepto del superhombre de Nietzsche.

No sé si inclinarme a creer que estos últimos proceden por ignorancia o por mala fe. Juzgadlo vosotros.

La escuela inglesa contemporánea, continuando la tradición de Hume, enuncia un sistema que no carece de analogía con los sistemas alemanes, cuya base es la evolución universal. Y Darwin nos dice que en las especies, resultados naturales de la selección, los seres animados están en perpetua competencia, y que los más fuertes, los más inteligentes triunfan; y agrega que, en consonancia con la ley de herencia, trasmiten esta superioridad a sus descendientes. Pero Darwin no nos dice lo que pretende Nietzsche y sus adeptos, sorprendiendo la credulidad de esos pobres tiranos escapados de una furiosa danza coreográfica: no nos dice que ello conduce a una sociedad compuesta de dominadores y de siervos, sino

por el contrario, que tiende a establecer el equilibrio de las fuerzas, esto es, a su equivalencia. Pues, según Darwin lo afirma, el fin de este progreso sería un estado en el cual los seres se equilibrasen unos a otros, sosteniéndose mútuamente, unidos por una completa solidaridad. Darwin presenta su teoría de la selección como forma transitoria, no como forma definitiva. "No habría selección, decía Schelling, si no existiera algo que no debe existir".

Pero Nietzsche, para quien el imperio ruso es una institución casi providencial, no podía estar de acuerdo con estas conclusiones, y así lo manifestó.

Según él, la selección en la lucha por la vida no se cumple siempre en favor del más fuerte, pues con frecuencia favorece al más débil, puesto que el primero está expuesto a los peligros de su coraje, al paso que el segundo está escudado por su prudencia... Esto no necesita comentario.

Nos resta por anotar una observación curiosa, para mí la más significativa, esto es, que toda la obra de Nietzsche reacciona contra sí misma y se resume en contradicciones. Declara destruir la tabla de los valores para ver convertido al hombre en un carnicero magnífico, errante libremente; proclama una independencia sin límites, libre de todo deber, de todo misticismo, que permita al hombre elegido desarrollar los malos instintos en su provecho y en detrimento de las masas, y luego reclama el

mayor grado de egoísmo para consagrarlo a los más altos intereses de la especie, según él; impugna la moral, y luego la invoca al justificar la persecución a los débiles como obra de moralidad; desecha el deber, y lo reclama como ley suprema de la vida en la imposición del hombre superior sobre la multitud; rechaza el misticismo en sí, y se hace místico en su vida y en su obra, así como hace místico a Zaratustra. He aquí la síntesis lógica del nietzschismo.

¡Y pensar que para llegar a ella se ha valido Nietzsche de todas las muletillas de la metafísica!

Aquí se me puede oponer una objeción: "¿Por qué, pues, impresionan en Nietzsche ideas y conceptos que ya otros enunciaron con anterioridad?" Por la forma, contesto yo. Por la forma y el procedimiento. Es aquella emotiva en sumo grado, éste sugerente y subyugador.

En los primeros momentos parece como que aturde y desconcierta. Creeríase que una afirmación suya envuelve una revelación suprema. Habla como un profeta antiguo, como un inspirado. No se concibe la idea de objetarle nada, y menos aún, la de impugnar sus dictatoriales sentencias. Es inapelable. Lo que él afirma debe ser exacto aunque parezca increible. ¿Por qué? Porque él lo afirma. No preguntéis más. Nietzsche mismo nos advierte que cuando la interpelación se vuelve contra él, es una forma que carece de sentido.

Urge observar, desde luego, que el éxito momentáneo

de Nietzsche fué un éxito circunstanciado, un éxito de reacción sobre todo, empírico. En efecto, nada autoriza su teoría de la potencia individual en cuanto tiende a fijar los valores en todas sus manifestaciones. Y, lo que es más, la ciencia desvirtúa las conclusiones a que arriba, indicando como un absurdo insensato la aplicación monstruosa de sus generalizaciones unilaterales.

Además de lo expuesto, fijémonos en un detalle altamente sintomático: la bibliografía nietzscista ha llegado a ser considerable, sin embargo, no figura entre sus adalides un solo hombre de ciencia. Nietzsche no pudo hacer prosélitos más que en el campo de la metafísica, una ciencia que ha dejado de serlo o, mejor, que es el color complementario de la ciencia misma.



La ética de Federico Nietzsche se resume en esta afirmación: "todo es permitido". Veámos sus aplicaciones sociológicas, pues que sintetizan las ideas fundamentales de toda su filosofía.

El culto al helenismo inspira a Nietzsche la moral del superhombre. Yo, dice, no reconozco más forma de vida que la griega. Hé aquí por qué. El mundo griego, según él, representa el único ejemplo de hermosura vital y le demuestra que los mejores productos del espíritu tienen un fondo terrible y malo. Según Nietzsche, helénico y

filantrópico son conceptos antitéticos, pues los griegos muestran todas las cualidades humanas por su misma inhumanidad; y porque no conocían el pudor, presentan, en fin, algo muy favorable por la libre lucha de los malos instintos. Las virtudes esenciales que Nietzsche cree descubrir en los griegos, los hombres más humanos de la antigüedad como les llama, son la envidia y un carácter de crueldad y de felino deseo de destrucción; pero estas facultades, consideradas generalmente como inhumanas, son por lo contrario, dice, fuerzas que germinan en terreno fecundo.

Este es el génesis justificativo de su ética. No preguntéis en qué se funda para trazar semejante psicología del pueblo griego. Pero si lo hacéis os citará hechos que no han existido sino en su cerebro desquiciado, y recurrirá a una parte de la mitología, y por fin citará a Hesiodo.

Está claro que quien quiera puede refutarle valiéndose de sus mismos testimonios. Así, por ejemplo, podría recordarse que las principales virtudes que los griegos divinizaron en su mitología son: la Verdad, la Justicia, la Fuerza, (pero no la violencia) el Pudor, la Misericordia, la Buena Fe, la Prudencia, la Piedad y la Templanza; en cambio la Envidia, hija de la noche, fué siempre condenada como uno de los vicios más infames. Es sabido que la representaban con la fisonomía de una vieja horriblemente flaca, de frente arrugada, de tez

lívida, de ojos bizcos y hundidos, de mirada inquieta y de aire sombrío y siniestro; su cabeza estaba cubierta de serpientes en vez de cabellos; tenía en una mano tres de ellas y en la otra una hidra. Un monstruoso reptil le devoraba el seno comunicándole su veneno.

En cuanto a los poemas de Hesiodo, que Nietzsche cita genéricamente sin indicar cuál de ellos le sugiere sus deducciones de crueldad, me incumbe advertir que no puede referirse sino a *La Teogonia* y de ésta a la mutilación de Uranos y al canibalismo de Cronos.

Pero Nietzsche olvida aquí una cosa que apenas sería explicable en otro más amigo de la precisión arqueológica en materia literaria.

La psicología moderna nos hace saber que, en todo tiempo, la obra ideal ha resumido la vida real. Mas esta psicología nunca pretendió caracterizar una civilización con los productos ideales de una época bárbara. Si Nietzsche hubiese procedido con método, no hubiera visto en los episodios citados sino un trozo primitivo de religión de salvajes. Nietzsche, que ha tomado todos sus modelos griegos del siglo IV y V antes de nuestra era, no debió olvidar que antes del siglo VII todas las fechas son completamente legendarias y los poetas enteramente fabulosos.

El procedimiento del filósofo alemán viene a ser algo así como el punto de apoyo que pedía Arquímedes, pero

no para levantar el mundo, sino para hacerle dar un vuelco, que es, en realidad, lo que se proponía.

Compárese los resultados que da en Taine el procedimiento de explicar la vida real por su obra ideal. Taine dedica todo el primer tomo de su monumental historia de la literatura inglesa para demostrar que ella surge de entre vapores de sangre humana. Con esto explica los caracteres violentos o trágicos que reviste en el siglo XVI en que floreció Shakespeare, pero no deduce que éste fué cruel porque ahoga a Ofelia y sofoca a Desdémona.

Si de las bárbaras orgías primordiales de Bretaña se yergue una figura sanguinaria y en lugar de beber en gemadas copas orientales bebe en el cráneo de un enemigo, no podemos concretarnos a ella para sacar en consecuencia que los ingleses del siglo XX son crueles y feroces.

Esto es, sin embargo, lo que ha hecho el pensador de la Engadina con respecto a los griegos.

El helenismo de Nietzsche es pues históricamente falso; pero tal cual lo concibió le suministra la ética general de su filosofía.

El hombre como especie, el hombre en sí, no tiene según Nietzsche, ni dignidad, ni derechos, ni deberes; y sólo puede justificar su existencia desplegando toda la energía de que es capaz como instrumento del genio, ya sea consciente o inconscientemente. La humanidad

no tiene, por lo tanto, más que un fin: producir el hombre superior, en ventaja del cual debe sacrificarse la mayoría. Pero el hombre superior, no realizará nada, a su vez, en pro de la colectividad, ya que el superhombre, dado que se proponga fines colectivos, lo hará sólo para desplegar la propia potencia, para afirmar todo su egoísmo, y no porque esos fines tengan en sí algún valor. El superhombre es fin a sí mismo, ante cuyo desarrollo la mayoría debe asistir pasiva y hasta regocijada. En ese estado la relajación moral e intelectual viene a ser proclamada como una necesidad, como una institución natural. La miseria del hombre que vive penosamente, dice Nietzsche, debe aumentarse aún más, pues para que exista una verdadera cultura es necesaria la esclavitud.

¡A esta dialéctica, sólo puede contestar dignamente la lógica formidable de la bomba de dinamita! No os asombre: ello, después de todo, estaría dentro del nietzschismo. ¿No contrapone éste, al héroe del derecho el héroe de la fuerza?

Mas estos silogismos, como todos los de Nietzsche, tienen en contra la vida misma. Es el sociólogo y el psicólogo que claudican conjuntamente. El superhombre ha existido y existe aun sin practicar las doctrinas del nietzschismo o mejor, practicando otras muy opuestas; y la mayor parte de ellos han salido de las filas del pueblo, de esa muchedumbre a quien Nietzsche atribuye inteligencia y alma de esclavos, y éstos han impuesto la fuer-

za de su genio, pero no por la violencia, sino por la libre persuasión. "En el cerebro de un hombre de genio hay con que poner en movimiento millones de hombres, y ningún poder material es comparable con ese poder intelectual".

Nietzsche atribuye a la mayoría inteligencia y alma de esclavos, y erige su credo sobre la degradación moral e intelectual de la multitud. Concedamos que la mayoría tenga inteligencia y alma de esclavos, que ya es conceder; en último caso, ello sería consecuencia de la esclavitud misma. La organización actual vendría a ser el único causante, y sobre ella recaería todo el cargo de esa inmoralidad, pues que consiente y tutela la violencia organizada, para producir seres inferiores, moral e intelectualmente.

La humanidad, como ha dicho Fouillée en su *Novísimo concepto del derecho,* no avanza sino gracias a la mezcla de las razas, de las clases, de las familias, y, por tanto, gracias a cierta igualdad, que restablece ella misma, tarde o temprano, a despecho de nuestras barreras artificiales. La ciencia, el arte, la moral, son como el aire respirable que tiene constante necesidad de ser renovado, expulsado de un lugar a otro, igualado entre todos; si fuera objeto de privilegios y monopolios bien pronto se haría irrespirable. La ciencia viciada de las castas y las razas, la moral y la política viciada de las clases, acabarían por ocasionar la muerte, sin esas grandes tempesta-

des históricas que barren y renuevan la atmósfera de las naciones. El Dr. Jacoby (1) en su obra acerca de *La selección natural en la humanidad,* nos hace saber que la desigualdad política y económica produce, por virtud de las mismas leyes de la selección, la ignorancia y la miseria abajo; la locura, el crimen y la esterilidad arriba. Los hombren parece que están organizados para la igualdad. Toda distinción demasiado profunda en clases políticas, económicas o intelectuales, y toda selección, que es la consecuencia natural y lógica de esta distinción, son igualmente funestas para la humanidad, así para los elegidos como para el resto de los humanos, produciendo falta en los últimos y exceso en los primeros, del elemento que es el principio de la distinción de las clases. Mas la naturaleza parece querer vengarse de esta violación de sus leyes, y hiere cruelmente a los elegidos. Cada privilegio que el hombre se adjudica es un paso hacia la degeneración, las frenopatías y la muerte de su raza. Véase, además, la obra de Ribot sobre la *Herencia.*

Unos pocos, dice Nietzsche, deben vivir por todos. Esto es lo que afirmaba Renan, esto es lo que pretendía José de Maistre, quien hizo de esa idea el fondo de su doctrina del sacrificio.

El egoísmo de la potencia, agrega Nietzsche, es lo único que confiere el mayor valor a la vida y a la espe-

---

(1) Citado por Fouillée.

cie humana. Pero Nietzsche no vió que el egoísmo, al intentar imponer su voluntad sin proponerse un alto fin colectivo, restringe, circunscribe y empobrece la vida; así como el altruísmo, esforzándose para adaptarse a la más amplia forma de progreso general, la aumenta y la enriquece en sus infinitas manifestaciones.

Nietzsche desconoce la libertad moral, que hace iguales a todos los hombres, y funda la autoridad en el principio de la fuerza.

Semejantes doctrinas se explican en Nietzsche, pues en él son el resultado de fenómenos teratológicos. Lo que causa verdadero estupor es que haya quien extreme sus desvíos hasta cohonestar esas aberraciones, prescindiendo de las grandes conciencias que luchan para dignificar la vida humana. Verdad es, también, que el gran Charcot ha dicho: "Los neurópatas se atraen".

Digno de un filósofo hubiera sido colocar la más elevada grandeza en la idea de libertad, que es la fuerza superior, y no en el éxito de los egoísmos que la oprimen. Recordemos que Spencer nos enseña que "la lucha de los egoísmos es lo característico de la barbarie".

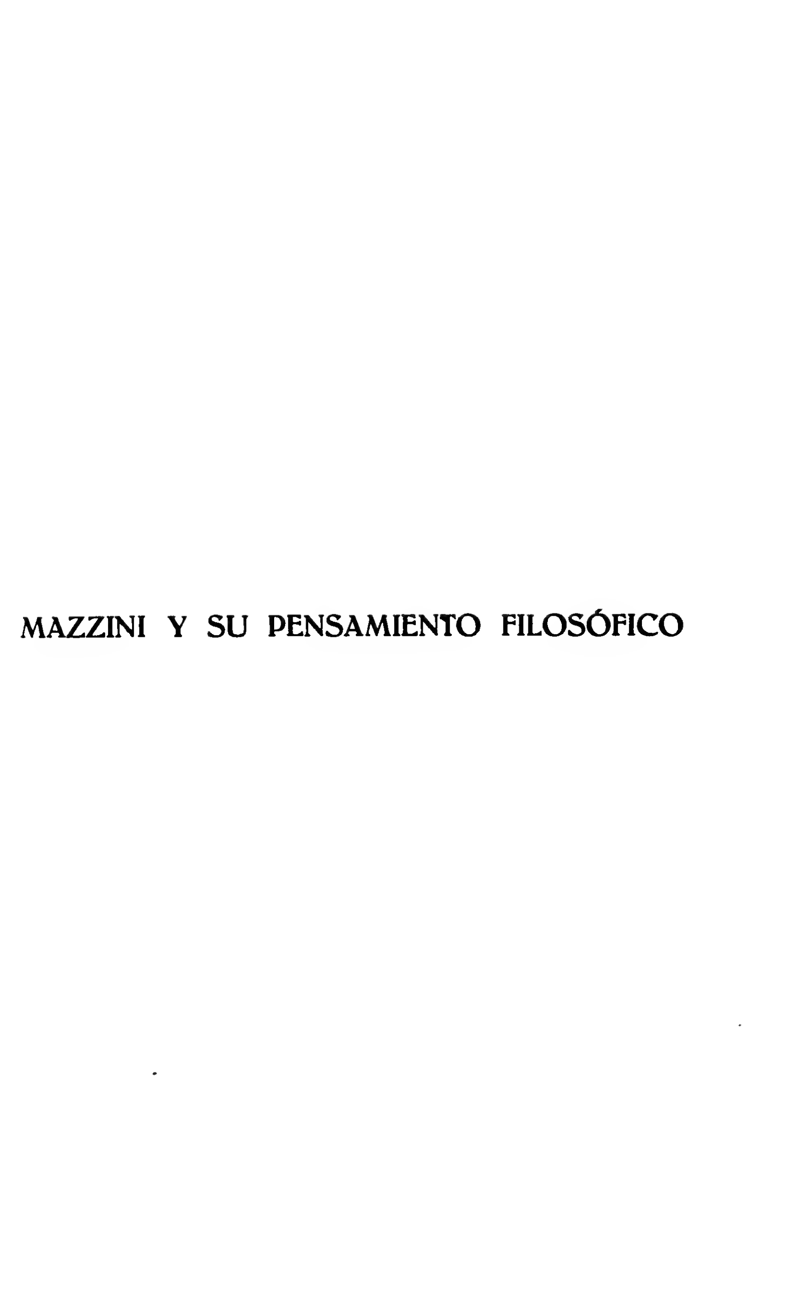
La teoría de Nietzsche puede ser racional, en el sentido de que tiene su razón en *causas* suficientes, pero ¿se deduce de ahí que sea racional, en el sentido de que tenga su razón en un *fin* suficiente?

Una cosa es exponer, otra justificar teorías.

Nietzsche confunde lamentablemente la *causalidad* y la *finalidad,* a la manera de los hegelianos y *spinozistas.*

La libertad moral es inviolable porque el fin de la libertad es la libertad misma (1).

(1) Esta conferencia, que hoy la guerra hace de actualidad en muchas de sus partes, fué escrita y publicada en 1905. Apareció por primera vez en la revista "Ideas", y luego en un folleto editado por Arnoldo Moen y Hno.



MAZZINI Y SU PENSAMIENTO FILOSÓFICO

No es en calidad de adepto al republicanismo mazziniano que vengo a dirigiros la palabra. (1) El credo de ese gran Maestro de energías y mi credo, si bien no son antagónicos en general, señalan bifurcaciones que, dentro de sus límites, considero fundamentales. Esta circunstancia hace aún más viva mi gratitud hacia la Comisión organizada con el fin de conmemorar, entre nosotros, el centenario de José Mazzini, por haberme designado para hacer uso de la palabra en un acto que yo reputo solemne. Obrando así, los republicanos se revelan intérpretes fieles del triunviro genovés, cuyas ideas acerca la asociación de los intelectos me auspician y escudan a un tiempo: en la página 255 del duodécimo tomo de sus obras, Mazzini ha escrito estas palabras: "Amore del vero; rispetto per quei che lo cercano nella sinceritá dell'anima loro, e dove anche traviino; studio severo di tutti y lavori degli in-

(1) Esta conferencia fué pronunciada en el Centro Republicano Español, con motivo del primer centenario de Mazzini.

telletti; dichiarazione pubblica e senza reticenze del convincimento che ne deriva: é questo il nostro modo d'intendere la parte *morale* della missione di ogni scrittore".

No existe, pues, contradicción entre mi profesión de fe y mi actitud: no he venido a discutir un programa político, sino a dignificarme rememorando la figura de quien encarnara la talla de un titán y el alma de un Hamlet, según las cualidades que atribuía a los hombres de su época. Sí, considero un alto honor hallarme entre vosotros en este momento, aunque ello sea para disertar en una consagración oficial sobre las teorías filosóficas de un adversario: ese adversario vive en el tiempo como la concreción adamantina de la más elevada grandeza del espíritu humano. Creo que en nombre de la ortodoxia se pueden condenar sus conceptos teológicos; que en nombre del egotismo se puede reprobar su ética: que se puede disentir de sus teorías sociales; que sus teorías del Estado y de la nacionalidad pueden ser impugnadas por aquellos que se arrogan fueron y preeminencias; pero también creo que todos, correligionarios o no, deben rendir homenaje ante la pureza del moralista. Y así lo creyeron otros, aunque adversarios. Pocos hombres comprendieron como Mazzini que la vida es misión, poquísimos tuvieron un ideal más elevado de la dignidad humana. Pero el suyo fué apostolado: así, mientras otros hablaron de derechos, él habló de deberes. En su vida de consagración, no retrocedió

ante ningún sacrificio, y desde los primeros años de su juventud, comprendiendo que ya no se pertenecía, renunció para siempre a la dicha personal. Reverenciaba la única virtud en el sacrificio. Había en él, ante todo y sobre todo, un alma dotada de sensibilidad extrema. Agregad a ese espíritu vibrante de amor las circunstancias exteriores y comprenderéis todo lo extraordinario de su acción reveladora y profética.

Contempladle en este retrato a lo Goya, trazado por uno de sus compañeros de causa. Os presenta al gran repúblico cuando estudiaba en la Universidad. Mazzini, dice, era el joven más fascinador que había conocido. Su hermosa cabeza estaba modelada con perfecta corrección: la frente amplia y espaciosa; negros y fulgurantes los ojos; la expresión de su rostro, grave hasta la austeridad, era suavizada por una sonrisa de tierna dulzura: dotado de una riqueza verbal subyugadora, cuando la disputa enardecía su palabra, los ojos, la voz, el gesto adquirían un encanto irresistible. De complexión menuda y gracil, encarnaba, sin embargo, un alma infatigablemente activa. Enamorado hasta el apasionamiento de todas ls libertades, su espíritu altanero y varonil sentíase movido por impulsos de rebelión contra todo opresor y contra todo tirano.

Imaginad, ahora, un hombre de tal naturaleza constreñido en una Italia desmembrada, suprimidos sus fueros y preeminencias por el sistema del terror, que la

ineptitud de los gobiernos aplicaba obedeciendo a planes tenebrosos sugeridos por el miedo; imaginad ese espíritu luminoso y fuerte, sediento de ideal, de justicia en un régimen cuyo punto de apoyo era la supresión de las garantías personales, donde los espías delataban por mera sospecha, donde la amenaza perseguía al ciudadano en el hogar, y en el templo, como que a la tiranía política se unía la tiranía clerical; imaginad esa atmósfera de plomo, caótica, que embotaba el pensamiento y mataba las ideas en germen, e imaginad en ella a ese apóstol que tendía a las alturas obedeciendo a leyes de natural atracción ¡cómo que era cima!

En el símbolo de *La Divina Comedia* vislumbró el concepto de la unidad de la vida y de la ley, la fe en la unidad italiana, la fuerza moral que hace de la existencia toda una lucha por el bien; y a los veinte años comentaba ya *El amor patrio de Dante*. Pero hay una página de Alfieri cuyas líneas deben haberle estremecido hasta hacerle vibrar fibra por fibra. Héla aquí: "Debe darse indistintamente el nombre de tiranía a todo gobierno cuyo encargado de ejecutar las leyes puede torcerlas, destruirlas, violarlas, interpretarlas, impedirlas, suspenderlas o solamente eludirlas sin responsabilidad. Que este violador de las leyes sea hereditario o electivo, usurpador o legítimo, bueno o malo, uno o varios; cualquiera, en fin, que tenga fuerza bastante para usurpar ese poder, es tirano; toda sociedad que lo admita está bajo la tiranía; todo pueblo

que lo sufra es esclavo." Y Mazzini se rebeló. Animado de ardor profético, exclama: "Yo sé que en mi voz está el porvenir; poco importa si no alcanzo a verle". Y va, impulsado por la conciencia de su propia misión, a predicar y a practicar el evangelio de una nueva era para que el verbo de su fe sea hecho carne.

Amó y despertó grandes pasiones, pero la abnegación le alejó de sus afectos íntimos, como antes el destierro, librándole de la fortaleza de Savona, le había alejado del hogar y de esa Italia cuya libertad llenó el objeto de toda su vida.

En Suiza, durante el destierro, Mazzini se hallaba hospedado en la casa de un jurisconsulto que tenía relaciones con los prófugos italianos; su hija, Magdalena de Mandrot, joven, hermosa, dotada de generosos anhelos espirituales, se sintió impulsada hacia el gran agitador genovés por una de esas pasiones que sólo la muerte puede extinguir. Y Mazzini, cuya alma era todo amor, renunció a ella, como antes se había separado de Judit.

Cuando, ya en Londres, le hacen saber que Magdalena de Mandrot se marchitaba como una pobre flor abatida sobre su propio tallo por falta de sol que la infundiera vida, Mazzini exclama en un grito de suprema angustia: "¿Pero creéis, acaso, que en las horas desoladas no buscaría, si pudiese, un regazo para apoyar mi frente y una mano amorosa que me acariciara?"

Es fácil adivinar los abatimientos de esa na-

turaleza impetuosa, desbordante de ternura. "El hombre no puede vivir solo, escribe en un instante de desahogo, y yo no tengo a nadie que se cuide de mis pensamientos y de mis necesidades". Y agrega después: "El que por la fatalidad de las circunstancias, no ha podido vivir la vida serena de la familia, tiene el alma envuelta en una sombra de tristeza y un vacío en el corazón que nada puede colmar, y yo, que escribo para vos estas páginas, yo lo sé".

Sin embargo, a pesar de estos quejidos, él estaba escudado contra los males que sólo afectaran su persona. Su vida estaba consagrada en holocausto de un ideal grande: había hecho suya la causa del pueblo, se había puesto sobre el alma los dolores de toda una generación.

En ese apostolado hay episodios que no pueden recordarse sin estremecerse y derramar lágrimas.

Como el Galileo, pudo decir: "Dejad que los niños vengan a mí". Pero en lugar de aguardarlos, cual el blanco doctor de la dulzura, rodeado de la poesía del paisaje bíblico, fué a buscar los extraviados en la nocturna niebla londinense, ateridos por las inclemencias invernales. Eran pequeños vendedores ambulantes y tocadores de organillo que la miseria impulsaba con mano de hierro lejos del sol de Italia; eran pequeños seres engañados por un tráfico ignominioso, verdadera *trata de blancos* que los corrompía. Y Mazzini funda una escuela y los reune y les enseña a leer y escribir, les enseña la

historia patria, les da las caricias que no puede proporcionarles el hogar lejano; y esos pequeños redimidos lo veneran como a un padre y encuentran en él el calor santificado de la familia. Uno de ellos, al regresar a Italia, fué expresamente hasta Génova para besar las manos a la madre de Mazzini y decirle el bien que le había hecho su hijo.

Mas, para ver aún mejor toda la grandeza de estos actos, es menester apreciar las condiciones públicas y privadas del hombre que los realizaba; es necesario saber que cuando ese hombre tanto se prodiga por el bien ajeno, está solo, traicionado, su nombre augusto en poder de la calumnia que le arrastra por el fango, condenado, en contumacia, a muerte ignominiosa como Garibaldi, rodeado de una miseria desesperante que le despoja de todas sus prendas de vestir hasta obligarle, sacrificio que le desgarra el alma, a empeñar un anillo que la madre le diera como recuerdo; y una vez agotados ya todos sus recursos, él mismo va a vender un par de botines y un saco para comer al día siguiente: "Un triste sabato fui costretto a portare, per vivere la domenica, in una di quelle batteghe nelle quali s'accalca la gente povera e la perduta, un paio di stivali e una vecchia giubba" (1). Aun más: una noche en pleno invierno, necesitó vender el sobretodo, por lo cual veíase quebrantada su salud.

---

(1) "Scritti editi e inediti", vol. VI, pág. 10.

Pero este hombre humilde con los débiles, que tenía delicadezas de sensitivo para confortar a los desamparados, se yergue con pujanza inaudita ante los reyes y los Papas, y sus profecías formidables sacuden y hacen tambalear hasta en sus propios cimientos instituciones seculares. Profecías he dicho. Ante Napoleón, en todo el apogeo de su gloria, exclama: "Llegará un día en que, abandonado, escarnecido, maldecido por aquellos que hoy se humillan ante vos con lisonjas y falsedades, iréis, víctima expiatoria de Roma, a morir en el destierro". Y así fué. El mismo Carlyle, que tan obstinadamente desechara las doctrinas de Mazzini, confiesa al fin, dominado por la evidencia: "El idealista ha vencido; consiguió transformar su propia utopía en clara y potente realidad". Y el autor de *Los Héroes* oficiaba en un templo cuyo individualismo no podía menos de rechazar al generoso autor de *Los derechos del hombre*.

Mazzini, que admiraba en Lamennais la afinidad de sus doctrinas acerca de la reacción contra el escepticismo enervador de la revolución, y por la fe que ambos tenían en la tradición y en la humanidad, era naturalmente opositor de Carlyle. En efecto, el apóstol italiano, al proclamar el deber como principio fundamental de la vida, condenaba en el gran pensador inglés el culto de los héroes, porque ello anteponía el individuo a la humanidad, y ese culto, según la frase de Mazzini, lleva necesariamente a ser partidario de los déspotas. Carlyle, por su parte, afirmaba

con cierto tono irónico, que las teorías de Mazzini eran increíbles e imposibles, al menos en este mundo, y se mostraba acerado en sus ataques verbales contra el "republicanismo", el "progresismo" y las demás "visiones fantásticas" a lo Rousseau, como llamaba las ideas del vidente genovés.

La señora de Carlyle, que le admiraba con profunda admiración, sintetiza una de las tantas discusiones algo animadas entre esos dos grandes espíritus, del modo siguiente: "Estas, para Carlyle, no son más que opiniones; pero para Mazzini, que lo ha dado todo por ellas, hasta impulsar sus amigos al patíbulo (notad la frase), son cuestiones de vida o muerte". Y nadie lo comprendió después mejor que el mismo Carlyle, al declararse vencido por el idealista.

Pero existe un rasgo más significativo, que voy a recordar, pues expresa en todo su alcance el respeto y la consideración que llegaba a infundir, aun en los adversarios, la figura austera de ese pensador artista. El triste episodio de los hermanos Bandiera, caídos en poder de los Borbones y fusilados al intentar la insurrección de la Italia meridional, había herido de muerte la causa del mártir republicano. Mas una voz de justicia se levantó para sellar con acentos indelebles la delación de un gobierno sin escrúpulos. Era Carlyle, quien, a pesar de haber reñido hacía pocos días con el expatriado, escribió en su defensa estas frases memorables, publicadas en el "Times"

del 15 de junio de 1844: "He tenido el honor, dice, de tratar a Mazzini durante muchos años, y sea cual fuere mi juicio acerca de su sentido práctico y de su como ver los negocios de la vida, puedo atestiguar al mundo entero con absoluta libertad que es un hombre de genio y de virtud como pocos; uno de esos hombres excepcionales cuyos semejantes son desdichadamente escasos en la tierra; verdaderas almas de mártires, porque en el silencio de la vida cumplen lo que en realidad se entiende por martirio".

Agréguse que pocos han merecido de Carlyle un juicio análogo.

Cuando los adversarios se expresan así, ¿cómo hablarán de él los iniciados en su credo? Es que, como ha dicho M. Desjardin, Mazzini tenía un alma artísticamente pura.

Permitidme insistir sobre el episodio de los hermanos Bandiera. Como es sabido, esos dos patriotas fueron víctimas de un acto innoble del gobierno inglés, quien, violando la correspondencia de Mazzini, los delató al gobierno de Nápoles. Esto era quebrantar una de las convenciones más sagradas del derecho internacional público. Pudo comprobarse que en el correo se abrían las cartas de Mazzini y que alteraban el tiembre al cerrarlas de nuevo. Duncombi, diputado por Finsbury, lo reveló a la Cámara de los Comunes y levantóse un huracán de indignación, evidenciando así que lo mejor del pensamiento inglés reprobaba a su gobierno por haberse degradado hasta convertirse en espía

de la tiranía continental. Shiel y Macaulay denunciaron el hecho al Parlamento, y Carlyle publicó en el ya citado "Times", estas palabras, y estigmatizó toda la bajeza que las hizo brotar de su pluma enardecida: "Para nosotros, es cuestión vital que las cartas sean, en el correo inglés, respetadas como algo sagrado, y así lo creíamos todos; pero también creemos que apoderarse de la correspondencia ajena es obra análoga a la del ratero, y a la de otras formas de pillaje aun más funestas y miserables".

He querido detenerme en estos acontecimientos para indicar, aunque someramente, con qué pujanza, ese desterrado indigente, se había impuesto a las grandes conciencias de un país extranjeros.

Boltan King afirma que su huella en el pensamiento inglés es notable. Aquí y allá, observa, se descubren rasgos significativos de su potencia sobre los hombres que en los últimos cuarenta años cooperaron en las ideas más elevadas entre nosotros. Arnold Toynbee reconoce en Mazzini "al verdadero maestro de su tiempo". Y agrega el historiador inglés ya citado: "Ninguna edad, como esa, ha necesitado tanto su idealismo para que la enseñara, en la vida nacional e individual, una ley tan noble".

Veamos ahora cuáles eran las doctrinas de José Mazzini. Para ello dejad que os presente, en un cuadro sinóptico, el estado de la filosofía en el siglo XIX.

La Revolución Francesa, cuyos principios condenó Mazzini, señala el punto de partida. El protestantismo y

el filosofismo, en lo que atañe al pensamiento religioso, habían preparado su obra y precipitado su advenimiento. Invistiendo al individuo de una independencia absoluta, en nombre de la libertad de conciencia, la sociedad sacudió oficialmente el yugo de la autoridad eclesiástica. Pero esas revueltas políticas, inflamadas de vehementes brusquedades, sobrecogieron a los espíritus que trataron de rehacer la sistematización de la filosofía, y se manifestaron dos corrientes opuestas en el pensamiento que la informaban. Los unos, que habían coadyuvado a la violencia reaccionaria de esa política, acogieron la desaparición radical de lo pasado como un signo de progreso. Sobrecogidos los otros de espanto porque no veían en la Revolución más que un hacinamiento de ruinas, se arrojaron en los brazos de la Fe, sin cuyo auxilio no podían alcanzar las verdades morales y religiosas que juzgaban fundamento necesario del orden social. Gioberti y Rosmini, ambos representantes ilustres del ideal cristiano en Italia, concuerdan, bajo ciertos aspectos, con los apologistas franceses al considerar el ser en sus tres órdenes: ideal, moral y real.

El abate Felicité Robert de Lamenneais, que tanta influencia debía ejercer más tarde sobre Mazzini, recogió la idea tradicionalista, y la completó, aunque, con su sisterna de la "razón general" al desautorizar la razón individual para consolidar el dominio de la fe, se proponía los mismos fines que Bonald. Era éste un esfuerzo de

equilibrio que no podía prolongarse. Observad vosotros: no obstante ser necesario que la razón *individual* reconociese como legítima la autoridad pontificia, en la teoría de Lamennais, el Papa es también el intérprete autorizado de la razón *general*. Pero cuando llegó el momento en que la opinión revolucionaria, conceptuada por Lamennais como la expresión de la razón general, se declaró en conflicto con la autoridad pontificia, y vióse extremado a optar entre su interpretación y la de Gregorio XVI, Lamennais, prefirió la suya; y confiando en su solo esfuerzo, echó las bases para asentar en ellas la mole de una nueva política y de una filosofía nueva.

Examinad la actuación de Mazzini en los hechos que determinaron la huída de Pío IX a Gaeta, ¿no es admirable verles coincidir, aunque uno vaya a sepultarse en un silencio de veinte años, y el otro, coronado de una victoria fugaz, vaya a constituir el triunvirato en la República Romana?

Pero volvamos a reanudar el tema.

Víctor Cousin, evocando todos los sistemas, antiguos y modernos, introdujo en Francia el eclecticismo; y al propio tiempo que afluían allí escuelas y sistemas encontrados, Kant se apoderaba del pensamiento germánico, representado por Fichte, Scheling y Hégel. Cuando el prestigio de este último comenzó a desvanecerse, la *derecha,* el *centro* y la *izquierda* se disputaron su herencia, hasta que los neo - hegelianos, retrocediendo a las doctri-

nas empiristas y ateas del siglo XVIII, engendraron la extrema izquierda, y de ésta, transformada, surge aquel que debía agitar los problemas sociales que constituyen hoy la aspiración de la democracia: Carlos Marx.

El materialismo de Kant, Vogt y Büchner iba perdiendo pie, no obstante su ruidoso éxito en Francia y en Alemania; y una nueva filosofía se apoderaba progresivamente de los espíritus: el positivismo de Augusto Comte, propagado en Inglaterra por la numerosa escuela de los Asociacionistas.

¿Cuáles eran, entre tanto, las condiciones filosóficas de Italia? No las busquéis en las historias de la filosofía extranjera, aún en las más autorizadas.

Pretenden hacernos creer, con omisiones lamentables, que Italia carece de filósofos, cuando puede ostentar verdaderos precursores. En efecto, así como Galileo en el siglo XVI presintió, antes que Inglaterra, los recursos que el método de la observación prestaría a los descubrimientos, y en el siglo XVIII, el abate Galeani se presenta como un precursor de Adam Smith, el siglo XIX nos demuestra que esos nombres no son meros accidentes en la historia de la filosofía italiana, pues el napolitano Vicente de Gagia, rechazando toda especulación metafísica de la ciencia del pensamiento, para fijar a la razón un método de observación pura, nos da un positivismo anticipado. Es curioso ver como ese filósofo usa locuciones que más tarde Augusto Comte repetirá casi al pie de la letra. Y

en filosofía los conceptos no obedecen a la casualidad. Borelli se adelanta a Spencer estudiando el origen del pensamiento desde el punto de vista fisiológico; y Galuppi, siguiendo a Borelli, dirige a Kant los reproches que más tarde formularán los partidarios de la evolución; Cataneo y Ferrari, siguiendo las doctrinas de Romagnosi, combaten el idealismo, que otros, como Mamiani, juzgan necesario para llevar a cabo la unidad italiana.

Resumiendo: en Italia, como en Francia, como en Alemania, como en Inglaterra, la filosofía se convierte en una lucha de acciones y reacciones que determinarán el naufragio de la metafísica.

Pero Italia, en medio de esas confusiones, presenta un ejemplo de unidad que acaso no tiene precedente en la historia. Sus filósofos pueden disentir en el campo especulativo, pero todos se mueven impulsados por el mismo ideal de redención, ya sean clérigos o seglares. Así Rosmini, cuando exhorta a Pío IX para que mueva sus huestes contra Austria, o cuando redacta una constitución con el fin de impedir que se tome como base la de Francia; Gioberti, que después de haber escrito tres tomos voluminosos contra la filosofía de Rosmini, aconseja a las autoridades que depositen en las manos de su rival las libertades de árbitros; Cataneo, improvisándose general en las memorables jornadas de Milán; Ferrari, que aún en el destierro prefiere ser destituído de su cátedra antes que renuciar a su propaganda emancipadora:

todos, en fin, revelan que la unidad ya existía en la conciencia filosófica de toda una época.

Era el despertar de un pueblo restituído a la vida por un hombre solo; un hombre solo: su arma, una pluma, sus huestes, cinco artículos meditados en la celda de una prisión. Ahora vendrán las represiones sangrientas. El apostolado tendrá sus mártires. Pero éstos enseñarán como Jacobo Ruffini, que prefieren desgarrarse las venas del cuello con un clavo arrancado de las ventanillas de la cárcel, antes que delatar, traicionado por la tortura, el nombre de los compañeros de causa; enseñarán, como los hermanos Bandiera, que hacen palidecer a sus verdugos al exclamar, frente a la muerte: "é fede nostra giovare l'italica libertá morti meglio che vivi". Y al caer, desde Ruffini a Vocheri, todos parecen repetir en un grito supremo, que hoy repercute con más solemnidad que nunca: "En nosotros muere el abnegado, pero la idea no". La idea no podía morir; era como el verbo hecho carne en la concienciencia de los libres y los fuertes.

Pero ¿cuál es la idea mazziniana propiamente dicha? Materia es ésta que exigiría la realización del libro antes que constreñirse en el espacio harto reducido de una conferencia, necesariamente forzada a comprender todas las variedades dentro del mismo tema.

Trataré, sin embargo, de sintetizar las ideas mazzinianas, y poner así en evidencia su extraordinaria armonía.

El realizado en Mazzini es un caso de unidad que

hace de él uno de los caracteres más íntegros de la historia. Criterio, este, rigurosamente comprobado por la psicología moderna. Dice Ribot en su notable obra titulada: *Psicología de los sentimientos*s "La nota propia de un verdadero carácter, es la de aparecer desde la infancia y durar toda la vida". Examinad ahora el pensamiento de Mazzini, desde los primeros ensayos literarios de su juventud hasta la *Alianza Republicana,* y le veréis partir de un punto conocido para llegar a otro, conocido también, sin desviarse jamás, recto y sereno, siempre guiado por su conciencia luminosa y fuerte.

Trataré, repito, de sintetizar la idea Mazziniana, valiéndome de las frases del maestro mismo.

"El individuo, dice, es sagrado; pero también es sagrada la sociedad. No queremos destruir el primero por la segunda, mas tampoco fundar una tiranía colectiva, ni entendemos admitir los derechos del individuo independiente de la sociedad, condenándonos a una perpetua anarquía. Queremos equilibrar los afectos de la libertad y de la asociación en una noble armonía". He aquí la fórmula republicana.

Refieren que Bekounine la preguntó un día qué hubiera hecho para que el pueblo fuese realmente libre, una vez instituída la república. Mazzini contestó: Instituir escuelas en las cuales se enseñen los deberes del hombre, el sacrificio y la consagración del progreso común.

Para ello la enseñanza debería ser uniforme. Comba-

tió el materialismo porque, decía, mata el entusiasmo; y combatió abiertamente el eclecticismo que permite representantes de todas las escuelas en la cátedra. Dentro de la forma republicana, fué absolutista. Pero justificaba su actitud: "Un individuo o es el mejor intérprete de la ley moral, y gobierna en su nombre, o es un usurpador que debe derrocarse". Contra la segunda proposición el simple voto de la mayoría no constituye soberanía, pues la voluntad del pueblo es santa cuando interpreta la moral; nula e impotente cuando se aleja de ella: no representa más que la arbitrariedad. Esta teoría, como se ha observado, es un terrible instrumento de reforma. Ninguna institución, ninguna legislación, ninguna iglesia o privilegio, o razón estatuídas tienen derechos contra el Derecho.

Mazzini venera en Jesús al profeta de la igualdad de las almas. Unidad de fe, amor recíproco, hermandad humana, actividad en el bien, doctrina del sacrificio, doctrina de la igualdad, abolición de la aristocracia, perfeccionamiento del individuo, libertad, todo lo ve resumido en las palabras de Cristo. Pero él no es cristiano. "Profeso, dice, una fe que reputo aún más pura, más alta, pero todavía no ha llegado su tiempo". Rechaza el cristianismo porque no santifica las cosas de la tierra. Así escribe a los miembros del Consejo Ecuménico: "...nos postramos ante Jesús como ante el hombre que más amó, cuya vida, armonía sin ejemplo entre el *pensamiento* y la *acción,*

promulgó, cual base eterna en el porvenir de toda religión y de toda virtud, el santo dogma del sacrificio; pero no suprimamos al que nació de la mujer en Dios, no lo elevemos hasta donde no podemos alcanzarle; queremos amarlo como al mejor de nuestros hermanos, no adorarle y temerle como juez inexorable y dominador intolerante del porvenir".



Con el papado fué más severo. Lo considera irrevocablemente condenado. Oídle: "Condenado, dice, porqué traicionó su misión de proteger al débil, porque durante tres siglos y medio fornicó con los príncipes del mundo, porque, obedeciendo a todo malvado gobierno de infieles, crucificó nuevamente a Jesús en nombre del egoísmo".

Reconoce, no obstante, toda su pasada grandeza en la historia de la religión, y dice que morirá, pero noblemente, "como el Sol al sumergirse en la inmensidad del Océano". Son sus palabras.

Es que Mazzini, a pesar de todo, era un espíritu religioso por excelencia, religioso hasta el misticismo. La negación de lo sobrenatural no le impedía ser un místico. Su Dios era lo indefinido humano. De ahí que Mazzini se sintiera impulsado hacia Lamennais por las mismas causas que lo perseguían sus adversarios; esto es: porque afirmaba el reino de la libertad donde presidía el espíritu de Dios. De ahí también, que rechace el panteísmo materialista de Spinoza.

En la crítica que hace a Renán refuta toda teoría que

signifique subjetividad a lo divino. "Dios existe en la humanidad". "Llamadle Dios o como queráis, existe una vida que nosotros no hemos creado y nos ha sido dada". "El Universo lo manifiesta con el orden, con la armonía, con la inteligencia de sus rotaciones y de sus leyes". "Todo está preordenado". "Dios y la ley son términos idénticos". "No creo en el milagro, ni en lo sobrenatural: no creo posible la violación de las leyes reguladoras del universo".

Preguntad ahora, ¿pero cuáles son esas leyes? Y Mazzini contestará: *las del progreso*... Y su intuición os asombrará al daros una definición darwiniana antes del darwinismo.

"La ley del progreso, dice, es una fórmula suprema de la actividad creadora, eterna, omnipotente, universal". Colocad a los seres dentro de esta tendencia inevitable hacia el progreso, tanto material como espiritual, y tendréis la aplicación de la ética mazziniana; ensanchad el círculo hasta el Estado como persona jurídica y observad la acción de los asociados en él, regidos por el mismo principio: "Aplicar las leyes morales al orden civil de una nación: he aquí el fin de la política"; ensanchad aún más ese círculo hasta la amplitud de las teorías sociales, y veréis "el levantamiento de la clase trabajadora", como una marea movida a impulso del hálito divino, y ante ella, esa misma ley dirá: "La conciencia de vuestra dignidad y vuestro desarrollo *moral* no será en vosotros mientras os

agitéis, como hoy, en la indigencia". Y propondrá la igualdad de los derechos, substituirá la sociedad económica en cooperación, y dará al César lo que es del César, modificando, sino suprimiendo, el capital; pero ensanchad aún ese círculo, y llegad por fin a la nacionalidad, y veréis al individuo regido siempre por el mismo orden: "la ley del deber que impulsa al hombre a cooperar en la humanidad, no se limita al individuo, al Estado, a la nacionalidad, sino que regula también las relaciones internacionales: ved aquí, pues, la teoría mazziniana ampliarse hasta abrazar la humanidad. Su infinita sed de amor se extiende más allá de toda barrera. Habla y dice, siempre luminoso, profético siempre: "La época de los individuos pasó; ahora entramos en la era de los principios".

EL ARTISTA



VELAZQUEZ Y FELIPE IV

Hasta hace pocos días nada estaba tan lejos de mi ánimo como el propósito de convertir en objeto de una conferencia las relaciones que mediaran entre Felipe IV y Velázquez. Esta circunstancia no implica en manera alguna un descargo displicente, porque la tarea es, para mí, gratísima. Y por eso mismo me complace recordar ahora su origen y causa.

No ha muchos días, me dirigí a este museo para saludar en las personas de su director y secretario, a dos antiguos compañeros en la dúplice tarea de pintor y publicista. Ambos estaban en la dirección, y allí me recibieron. Después de las frases cruzadas en las salutaciones recíprocas, mis ojos fueron a posarse en tres imágenes consagradas por la gloria secular. Son las evocaciones iconográficas de un italiano, un holandés y un español: Leonardo, Rembrandt, Velázquez.

—Estamos en buena compañía, — comentó el doctor Cupertino del Campo. Y el ademán complementó la frase.

Toda trinidad es perfecta, — repuse yo; y, tras breves consideraciones, observé que Velázquez acusaba, en su autorretrato, cierta tristeza que no lograba disimular la vida intensa de sus ojos profundos y brillantes. Y, por asociación de ideas, evocamos la inevitable figura de Felipe IV: ¡tanto las unió el arte! Y con ella, la corte del monarca español, los gajes que alcanzará allí el artista y, sobre todo, la representación jerárquica de Velázquez a los ojos del rey. Dado el tema, huelga advertir que la escaramuza verbal se animó gallardamente y que la sostuvieran con brillantez y doctrina el doctor del Campo y el señor Chiappori.

Yo alegué mis razones: en torno a la menguada estimación que Felipe IV dispensara a su prodigioso glorificador, se formaron creencias arbitrarias. El monarca español comprendió y honró el genio de Velázquez tanto cuanto se lo consintiera su siglo. El épico evocador de Breda, no sufrió en la corte de Felipe IV; y si no bastara a comprobarlo la serenidad misma de toda su labor pictórica, en la multiplicidad de temas y géneros, allí está la documentación de Palacio, árida y escueta si se quiere, pero de una elocuencia irresistible en su propio estilo burocrático: no sufrió Velázquez, no; se comprende la exaltación del Greco al ver los seres inquietantes que llamara a la vida de su arte inconfundible; y no se hace necesario el conocimiento de las glosas que acompañan los "Caprichos", de Goya, para adivinar en su autor un

espíritu atormentado. "Los horrores de la guerra" y su prosa corrosiva están animados por el mismo sarcasmo incisivo de sus pesadillas conturbadoras. En el torvo griego estaba enfermo el cerebro, de enfermedad celeste, sin duda; en el aragonés indómito, el espíritu; en el dulce sevillano todo habla de serenidad inconmovible.

No sufrió Velázquez; no. Y convengamos en que no revelan sagacidad sus biógrafos vindicadores. Por otra parte, no se requiere mucha sutileza de psicología para advertir que quien realiza el milagro pictórico de "Las Hilanderas", es un espíritu sensibilísimo, capaz de vibrar al menor contacto externo. Hay detalles en ese lienzo, y en "Las Meninas", que no bastan a explicar una retina privilegiada y un absoluto dominio técnico, si no los complementase una sensibilidad de refinada exquisitez. Pues quien poseía ese don multiplicador de emociones, no hubiera ascendido su Calvario sin salpicar con gotas de sangre la cruz de vejaciones que alguien pretende le echara sobre los hombros la majestad glorificada por sus pinceles. Ni esto fué, porque el efluvio de su misma obra lo niega, ni pueden sostenerlo sus biógrafos porque lo desmiente la historia en su documentada autoridad. A todo lo cual siguió una disertación demostrativa.

El director de este Museo Nacional de Bellas Artes creyó ver en cuanto yo dijera elementos suficientes para una conferencia y me instó a que la realizase. Me es grato dejar constancia de ello, pues si algo hay en mi

trabajo digno de vuestra atención, al doctor Cupertino del Campo y al señor Chiappori se debe, y no a mí.

*
* *

Copiosa, aunque desigual y dispersa, es la bibliografía velazquina en España. Se anuncia con Francisco Pacheco y se detiene en Jacinto Octavio Picón. Al primero corresponde, con la prioridad, el honor altísimo de haber adivinado el genio de Velázquez. El segundo puede ostentar, como presea, el que le tocara en suerte conmemorarle en el trino centenario de su nacimiento. Débese a aquel lo poco que sabemos acerca de la primera juventud del pintor y lo mucho conocido en torno a su madurez y su arte. La obra de éste dijérase escrita por despique, pues antes parece una requisitoria contra Felipe IV que una glorificación del maravilloso autor de "Las Lanzas". Llenad el espacio que va desde la publicación del "Arte de la pintura", de Pacheco, efectuada en Sevilla el año 1649, a la "Vida y obras de D. Diego Velázquez", de Picón, dada a la estampa el año 1899 con motivo de los festejos celebrados por la villa de Madrid en recordación del gran sevillano: desde luego acudirán a vuestra memoria los nombres de D. Antonio Palomino de Castro y Velasco, autor de la primera biografía de Velázquez propiamente dicha, documentada en la obra de Pacheco y en los manuscritos de José Martínez; Lázaro

Díaz del Valle y el P. Juan Rizi, contemporáneos de Velázquez y pintores todos. Y de los modernos no podráis olvidar a D. Pedro de Madrazo; primero, por el discurso inaugural de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, del año 1870, y después por el resumen inserto en el catálogo del Museo del Prado, dos años más tarde; como tampoco olvidaréis a D. Manuel Zazco del Valle, por el contributo que aportara en el tomo LV de su "Colección de documentos inéditos para la historia de España", ni pasaréis por alto a D. Gregorio Cruzada Villamil, y evocaréis complacidos el nombre de D. Laureano de Beruete, autor de la más completa monografía que consagrara a Velázquez pluma española, aun cuando se publicara en París y en lengua francesa.

Disimulad que no os haya dispensado de esta enumeración. En breve la hallaréis justificada.

Permitidme, ahora, que os transcriba el segundo parágrafo de la obra del señor Picón: "Cuanto se sabe de la vida artística y condición social de Velázquez, dice, procede, primero, de lo que en sus libros dejaron Pacheco y Palomino; después, de los documentos debidos a la diligencia de D. Ramón Zarco del Valle y de los trabajos de erudición y crítica de D. Pedro de Madrazo. No hay más antecedentes: esos son los que todos los biógrafos se ven obligados a repetir tomándolos unos de otros, sin añadir cosa nueva".

Gran decir, este del señor Picón en lo de no agregar

cosa nueva y que, por su parte, confirma plenamente. En efecto, no añade ningún error, pero les resume todos, ampliándolos casi siempre. Esta circunstancia y la otra de cerrar su monografía la lista de las consagradas a Velázquez en lengua castellana, hará que le cite con alguna frecuencia. Es verdad que yo podría impugnar las ideas, o criterios, callando el nombre de quienes intentan propagarlos. Juzgo más digno atacar de frente y con la visera levantada. Y porque esta conferencia ha de publicarse y difundirse, vea en ello el señor Picon que quien tal hace bien podría haberse educado en la escuela de aquel griego que, cuando disparaba una flecha, escribía en ella su nombre para que se supiese quien había sido el arquero. Ya está dicho: tampoco yo aportaré papeles inéditos, pero si no me asistiese la más absoluta persuasión de arrancar una palabra nueva a los documentos ya conocidos, juzgara irreverente el haberos congregado aquí para ocupar vuestra atención desde esta cátedra. Veamos, pues.



El error de Madrazo y de Picón débese a la singularidad de haber evocado figuras, circunstancias y hechos históricos dejando incoloro el medio en que se produjeran. Y como si ello no bastara, aplicaron a esas figuras, circunstancias y hechos el criterio de nuestra época.

Lo cual equivale a mirar al través de un cristal convexo, pues en lugar de percibir la vida, sólo vemos su imagen deformada. Agregaron a este, otro error lamentable: el de no relacionar, no ya los hechos con la época, sino con los episodios en su armonía total. Un ejemplo: si autorizando mi juicio en las crónicas de la época yo dijese que los alojamientos designados por Luis XIV a la nobleza de su corte eran muy inferiores a las habitaciones destinadas hoy a la servidumbre, yo afirmaría una verdad irrefutable. Pero si por ello yo sacara en consecuencia que el rey debió tener en menos a los nobles, mi deducción sería un tanto arbitraria. Mas si a renglón seguido yo advirtiese que en la corte de Luis XIV el confort era precario en algunos detalles, pues que, a veces, en la misma mesa del rey se helaba el vino, quedaría, sin duda, justificado lo primero. Pero si mi propósito fuese pintar los gustos de esa corte y yo limitara la pintura a las circunstancias indicadas, no me sería lícito invocar la imparcialidad histórica, ya que el refinamiento conoció allí formas verdaderamente exquisitas.

Ilustraré el primer cargo con un ejemplo de crónica vulgar: nosotros conocemos todo el recurso que sacan de la "huelga del hambre" las sufragistas inglesas, quienes no escatiman ninguna suerte de fechorías logrando la impunidad más completa. Bástales, para ello, rechazar toda alimentación. Ved como se trasmutan los criterios. En 1522 ofrece Doña Juana la loca un caso aná-

logo en lo referente a la abstinencia alimenticia, y el marques de Denia, encargado de su custodia, aconseja a Carlos V que la "hiciese premia en muchas cosas". Después de publicada la correspondencia de Fray Tomás Matienso, sábese qué significa la "premia", "apremio" o "apretamiento". Ya la había practicado en la infeliz demente su padre, D. Fernando el Católico, mandándola dar "cuerda porque no muriese dejando de comer". Dar trato de cuerda era simplemente colgar a una persona del techo o muro, sin dejar que tocase los pies con el suelo, hasta obligarla, por exceso de incomodidad, dice el texto, a consentir en alguna cosa.

No cabe excusar la dureza de tal proceder, aun admitiendo el fin a que obedecía. Pero dados los tiempos no amengua el amor filial de Carlos V el aplicarle, pues el mismo marqués de Denia le advierte que autoriza su consejo con el ejemplo de Doña Isabel la Católica, la cual trató así a su madre, loca también.

Ya lo véis: el procedimiento que hallaron lícito las reales majestades de Isabel y Carlos, hoy repugna a los jueces británicos, y, gracias a un sentimiento de humanitaria hidalguía, quedan sin castigo hechos delictuosos previstos por el código penal de todos los países civilizados. No cabe duda que si Inglaterra determinase "dar trato de cuerda" a las sufragistas "porque no mueran dejando de comer", todos creeríamos asistir a la renovación de tormentos inquisitoriales, y no sin fundamento. Pero

debemos advertir que ni tuvo fama de cruel Isabel la Católica ni la mereció Carlos V.

Ahora bien, el historiógrafo que, para caracterizar un personaje o determinar la temperatura moral de una época, glosara estos hechos aisladamente, emularía, sin duda, al crítico de marras que se propuso delatar en Víctor Hugo un pésimo poeta. Para ello, tuvo la paciencia alevosa de extractar todos los versos claudicantes de quien forjara "La Leyenda de los siglos", cuidándose muy bien de citar los hermosos e impecables. Amontonó la hojarasca, mas no indicó la selva profunda y sonora de donde provenía.

Este es, ni más ni menos, el sistema empleado por quienes hicieron de Felipe IV, en sus relaciones con Velázquez, una figura iconológica. De ahí la leyenda. Bastó que uno la enunciase para que la apoyaran otros, repitiendo estos sin compulsas cuanto aquel afirmara sin disciplina histórica.

El cargo capital, inapelable, definitivo, que parece autorizar los juicios más severos contra Felipe IV, es el de haber puesto a Velázquez modesta ración, al nivel de los barberos de cámara. Pero es el caso que ningún biógrafo vindicador del gran sevillano se ha hecho jamás esta pregunta: "¿Qué representaba entonces un pintor? ¿En qué orden jerárquico le coloca la España del siglo XVI y XVII?" Nos lo dice terminantemente la disposición de la Orden de Santiago en el capítulo V, donde

se declara innoble el trabajo. La pintura es profesión tenida por vil y mercenaria, y el ejercitarla incapacita para vestir el hábito caballeresco de la orden misma, "aunque pruebe ser hijodalgo". La disposición dice textualmente: "Que no se dé el hábito a los que hubiesen usado ellos o sus padres por sí o por otros oficios mercenarios o viles". Y oficio vil y mercenario es el de pintor que lo tenga por oficio. Lo cual no obsta para que Felipe II llame "amado maestro" a Ticiano, como tampoco había impedido antes a Carlos V rendirle el homenaje de recogerle los pinceles; y conocida es la frase en que el gran emperador le trata de igual a igual. Pero a quienes pretendan que el degradante calificativo de vil no alcanzaba a los artistas sino a los pintores llamados hoy de brocha gorda, se les puede oponer documentos tan concluyentes como son las declaraciones hechas en la información del consejo de las Ordenes, en lo referente a Velázquez con motivo del hábito de Santiago. Documentos doblemente significativos por ser sus firmatarios artífices como Alonso Cano, Juan Carreño y Francisco Zurbarán. Los tres declaran en favor de Velázquez para que pueda cruzarse caballero. Y los tres niegan en el artista la calidad que le hace una de las glorias más puras de España. Refiriéndose al evocador admirabilísimo del seráfico de Asis, dice el texto: "Y repreguntado por el oficio de pintor, dijo que en todo el tiempo que lo ha conocido, ni antes sabe, ni ha oído decir que lo ha tenido

por oficio, ni tenido tienda, ni aparador, ni vendió pinturas; que sólo lo ha ejecutado por gusto suyo y obediencia de S. M., donde tiene oficios honrosos como son el de aposentador y ayuda de Cámara, y que esto es la verdad por el juramento que tiene hecho". Como puede inferirse, no es menester acudir a recursos dialécticos para demostrar que los cargos de Ayuda de Cámara y Aposentador de Palacio confieren dignidades no consentidas a la pintura. Así declara Carreño que Velázquez "no ha vendido pinturas por sí o por tercera persona", y Zurbarán: "que no ha tenido tienda ni ejercido el oficio de pintor más que para S. M.".

Dice Michelet que la verdad no varía según las latitudes, como pretenden los doctores de la Duda. Pero es lo cierto que en esas tiendas se retemplaron los espíritus más puros del Renacimiento; y tienda, o "bottega", tuvieron Bruneleschi, Donatello, Benvenuto Cellini y Miguel Angel, y en ellas irradió la primera luz sobre la cúpula de Santa María del Fiore y se vistieron con la carne del bronce o del mármol el San Juan, el Perseo y el David, supervivencias patinadas por la nobleza del tiempo en la consagración definitiva de los siglos. Un español ha tenido en nuestros días el raro y admirable capricho de renovar en París la "bottega" florentina; acaso como protesta de cuanto rebajara la disposición de Toledo. Español tenía que ser quien tal intentara y español dos veces, por ser vasco. Ya habréis compren-

dido que entiendo aludir a ese bravo y atlético Ignacio, que bien puede emular en transcendencia al otro conterráneo de Loyola.

Y aun cuando la transición sea brusca, vengamos ahora a los barberos.

Así como ningún biógrafo se había preguntado qué representaba entonces un pintor, tampoco determinaron la jerarquía social de los barberos, y hay razones para suponer que aventajara a la de los pintores en algún sentido. Por de pronto, sabemos que el barbero de antaño no era el fígaro vulgar de hogaño, pues que los médicos de la época se doctoraban "en medicina y barbería"; y ello no sólo en España, ya que con esos títulos se doctoró en París el celebérrimo cirujano Ambrosio Pares. Y "en medicina y barbería" siguieron doctorándose en la famosa universidad de Bolonia hasta el siglo XVIII. Sin embargo, esta circunstancia no puede inducirnos a creer que todos los barberos fuesen médicos a la vez, no; y menos aun que lo fuesen los barberos de Cámara de Felipe IV. Pero algo habla en favor de ellos el que los médicos abarcaran esa materia, aunque la dualidad resulte hoy un poquito grotesca, sobre todo si intentamos objetivar el curso universitario que supone la asignatura... Por otra parte, sino eran discípulos de Galeno todos los fígaros, todos estaban facultados para ejercer la odontología, si no queremos llamarles prosáicamente sacamuelas. También operaban sangrías, con harta fre-

cuencia, sin duda, como nos lo advierte la literatura clásica de la época. Mas ésto y aquéllo, mírese como se quiera, no permite confundir la representación social del barbero de ayer con el fígaro de hoy. Y no cabe alegar que ellos y el pintor estuviesen en el mismo escalafón administrativo de Palacio, para inferir que el monarca tuviera en menos a Velázquez.

El solo hecho de integrar el personal de Cámara lo dignificaba. Honor tan alto es el estar ál servicio del rey que hasta se ennoblecen algunas profesiones tenidas por viles, ya que dejan de serlo si ejercidas en pro de S. M. Así la ya citada disposición considera vil el oficio de escribano "que no sea secretario del rey o de cualquiera persona real". Llamarse siervo del rey es favor señaladísimo. Y con el calificativo de siervos se designaban a todos en la corte de Felipe IV, desde su primer ministro y favorito, D. Gaspar de Guzman, Conde Duque de Olivares, hasta los galopines y bufones. Pues el ser ministro no le impedía a aquel desempeñar los cargos de caballerizo y camarero mayor, así como desempeñaba su esposa la condesa el de aya y camarera mayor. Y siervos del rey son los ingenios más esclarecidos de la época de oro, como sabéis muy bien, ya que la dedicatoria del "Guzman de Alfarrache" no es un caso aislado en la literatura clásica española.

Es que el Rey encarna algo más que una forma de gobierno circunstanciado. No lo instituye la voluntad de

la nación: lo designa la predestinación de un orden divino. "Las añejas tradiciones sacerdotales de la soberanía de Castilla subsistían aun al través de los siglos, dice Hume; y que el rey no podía equivocarse en su inefable grandeza, era axioma a que los españoles se aferraban tenazmente, porque, en la misma medida que se elevaba a su rey sobre los otros reyes, se elevaban ellos sobre los otros súbditos". Y así vemos cómo Jerónimo de Ceballos, en su "Arte Real", llega hasta admitir que los reyes de España poseían gracia natural para echar los demonios del cuerpo.

El rey es señor de vida y hacienda. El propio confesor de Felipe II, Fray Diego de Chaves, no incurre en pecado advirtiéndole que por sí solo, y sin escrúpulos, podía el rey condenar a muerte a los súbditos que creía dignos de tal pena.

¿Cómo extrañarse, pues, que irradie tanta dignificación quien tanto podía arbitrar?

Dado el criterio de la época, Felipe IV honró a Velázquez tomándolo a su servicio. Ser pintor de Cámara importa favor tan señalado que se lo disputan con ansia todos los pintores de su tiempo. Así a quienes pretendan que el IV Felipe no apreció el genio del sevillano, podríamos preguntar: ¿Por qué lo prefirió a ellos? Y si algo prueba esa predilección, ¿no es que el monarca supo determinar la superioridad de Velázquez sobre sus contemporáneos todos?

Tan comprensiva fué la estimación del rey que cuando Velázquez marchó a Italia, Felipe IV aguardó su regreso para retratarse y retratar al príncipe. De suerte que al volver a España, Velázquez agradece "mucho no haberse dejado retratar de otro pintor, y aguardándole para retratar al príncipe, lo cual hizo puntualmente, y S. M. se holgó mucho con su venida", añade Pacheco. Y no poco debió echarle de menos en la corte, cuando hasta llegó a solicitar perentoriamente su regreso a España.

Existe un episodio de altísima belleza moral que nos dice cómo el rey se aventajó a su época al rendir a la pintura un homenaje verdaderamente augusto. Se refiere a D. Juan de Pareja, esclavo de Velázquez. A hurtadillas ejercitábase Pareja en el arte de pintar. Y a tal punto le favoreció la proximidad del maestro sevillano, que en cierta época realizó un cuadro; y al saber que bajaría el rey al estudio de Velázquez, le volvió contra la pared, cosa a que nunca se había atrevido su pintor de preferencia. Interrogado el esclavo, se echó de rodillas ante su majestad e imploró le perdonase tamaña osadía. Mas cuando el rey vió la pintura, dijo a Velázquez: "Advertid que quien tiene esta habilidad no puede ser esclavo". Y D. Juan de Pareja fué libre en el acto.

Las cualidades conceptuadas viles por los cánones heráldicos de su tiempo, considéralas el rey como virtudes emancipadoras, y al hacer de Don Juan de Pareja un

liberto, el monarca español supera en dignidad a la Grecia de Esopo y a la Roma de Plauto.

¿Podía no comprender a Velázquez el hombre que eleva de tal suerte la pintura? ¿No contradice ello de manera flagrante la pretendida limitación de Felipe IV?

Ved aquí otras pruebas, harto elocuentes, sin duda. Anhela Velázquez realizar un viaje a Italia — aconsejado por Rubens, dicen algunos — y el rey, habiéndoselo prometido varias veces, cumple su palabra, y animándole mucho, advierte Pacheco, le dió licencia, haciéndole pagar dos años de sueldo. Fué su compañero de navegación el marqués de Espínola, a quien más tarde debía inmortalizar en el cuadro de "Las Lanzas". Y las credenciales autorizadas por el rey corresponden a sus méritos de tal modo, que los dignitarios ante quienes lo acreditan rinden pleito homenaje al gran sevillano. En Venecia, dice Pacheco, "fué a parar en casa del Embajador de España, que lo honró mucho, y le sentaba a su mesa, y por las guerras que había, cuando salía a ver la ciudad, enviaba a sus criados con él que guardasen su persona". Viniendo de Venecia a Roma, se detiene en Ferrara. Por orden del Papa, gobierna allí el ex-nuncio de España, cardenal Saquete. "Recibióle muy bien, dice el precitado autor, e hizo grande instancia en que los días que allí estuviese había de ser en su palacio y comer con él". Se excusa el pintor, alegando que no comía a las horas ordinarias. "Visto esto, añade el mismo Pacheco, mandó el cardenal a un gentil-

hombre de los que le asistían, que tuviese mucho cuidado de él, y le hiciese aderezar aposento para él y su criado y le regalase con los mismos platos que se hacían para su mesa". Cosa, por lo visto, extraordinaria, cuando la registran llamando sobre ella la atención. En Roma, donde permanece un año, quien le distingue es el cardenal Barberino, sobrino del Pontífice, por cuya orden se hospeda el pintor en el Palacio Vaticano. Allí le confían las llaves de algunas piezas, la principal de ellas pintada al fresco por Federico Zucaro. No le satisface aquella estancia, dice, "por estar muy a trasmano". Solicita y consigue entrar cuando lo estime oportuno, "a dibujar el Juicio de Miguel Angel o de las cosas de Rafael de Urbino". Mas luego ve la Villa Médici, que está en la Trinidad del Monte, "y pareciéndole el sitio a propósito para estudiar y pasar allí el verano, por ser la parte más alta y más airosa de Roma", pide y obtiene estar allí "más de dos meses hasta que unas tercianas le forzaron a bajar cerca de la casa del conde de Monterrey, el cual, en los días que estuvo indispuesto, le hizo grandes favores, enviándole su médico y medicinas por su cuenta, y mandando se le aderezase todo lo que quisiese en su casa..."



Dura el viaje año y medio, y el rey, ya lo habéis oído, se holgó mucho con el regreso del pintor a la corte.

Cuenta D. Diego de Silva y Velázquez, a la sazón, treinta años. Aún no ha llamado a la vida del arte ni "Las Lanzas", ni "Las Meninas", ni "Las Hilanderas", ni tampoco la serie de estupendos retratos que se inician con la imagen del rey, en quien la típica mandíbula denota la estirpe, y que, comprendiendo el prodigioso de Inocencio X, termina con el de un enano y el de un bufón. No es aún el gran Velázquez, dicho sea con todo el respeto que merecen "Los Borrachos", su mayor título de entonces. ¿Por qué se le honra, pues, como hemos visto? ¿No se advierte en ello la autoridad augusta de Felipe IV? Los homenajes tributados al pintor, ¿no significan acatamiento a la Majestad que así lo dispone? Y al disponerlo, ¿qué hace el monarca sino reconocer explícitamente la estatura del hombre a quien otorga mercedes? Así lo estiman todos sus contemporáneos. ¿Por qué alteramos nosotros la relación de valores y prescindimos del criterio de época? No es eso violar la filosofía de la historia? Y si hay buena fe en el sistema, dedúzcalo el oyente de otro ejemplo más: En la página 133 de su obra, dice Picón: "En consulta hecha al Rey en 1637, sobre los vestidos de merced que se daban a ciertos servidores de palacio, después de proponer que se fijara el costo de los trajes del destilador, del tío que guardaba los lebreles, de los músicos, de los barberos y de ¡Diego Velázquez!, se nombra a varios bufones u hombres de placer, etc." Esta cita trae como única glosa dos puntos de exclamación al dar con el nombre de Velázquez.

Digamos nosotros lo que calla el escritor aludido: esa disposición, sugerida por la indigente pobreza del reino, alcanza a todos los súbditos por igual, pues se expiden pragmáticas prescribiendo a todas las clases sociales una manera más modesta en el vestir y vivir; se suprime la multiplicación de siervos inútiles, y lo que es más curioso, se prohibe severamente la costumbre general de pasear las calles en coche arriba y abajo durante la mayor parte del día. Y la disposición asume tal carácter, que los alcaldes de casa y corte dan de rebato en las tiendas, y sacando todas las galas incriminadas, hacen de ellas un verdadero auto de fe. Había cuello cuyo aderezo costaba al año seiscientos escudos, y al prohibir su uso, dan el ejemplo Felipe IV y su primer ministro.

He aquí qué dicen los documentos cuando se los cita con rigurosa imparcialidad histórica. Y dicen más aún, si añadimos que la falta de recursos decide al rey a echarse sobre la plata de propiedad particular traída en 1639 por la flota de indias. ¿Cómo manifestar extrañeza de que se limiten los vestidos de *merced* cuando la propia reina pide prestados a los bufones dos reales para comprar confites, como lo advierte el mismo Picón? Una cosa no puede encarecerse en la corte de Felipe IV: esto es, el orden administrativo. Sin embargo, ved cómo responde el rey al enterarse de que no se le abonan sus haberes al pintor: "Por parte de Diego Velázquez, dice, se me ha representado que ha más de dos años que sirve en las obras de Palacio,

sin que en este tiempo se le haya pagado nada del salario que le he mandado señalar, y porque mi voluntad es que haya puntualidad en socorrerle con lo que hubiese de haber, os encargo le hagáis dar satisfacción pronta de lo que constare debérsele, y que dispongáis que en la paga de lo de adelante, se le guarde el lugar y antelación que le toca". Y sigue la rúbrica del rey.

Estas palabras significan algo más que los papeles burocráticos de una administración innegablemente precaria. Ya pueden éstos acoplar el nombre del gran Velázquez al de mentecatos y truhanes: el rey sabe diferenciarlos. Toda intervención del monarca en la vida palaciega del pintor lo confirma, pese a la desavenencia con el marqués de Malpica...

Por mediación del Conde - Duque de Olivares entra el sevillano al servicio del Rey, y el acontecimiento arranca aplausos e inspira poesías, entre otros, a Vélez de Guevara. Y con el nombramiento, comienzan las distinciones, alegue lo que quiera el polemista faccioso. Felipe IV realiza desde luego una cosa que no tiene precedente: la de hospedar a Velázquez en el propio Alcazar, dándole lugar apropósito para su estudio: el mismo que vemos reproducido en "Las Meninas". D. Diego de Silva, cuenta veinticuatro años. Le asigna veinte ducados al mes y las obras pagadas. No es mucho. Pero menos le asignó Lorenzo de Médicis a Miguel Angel cuando descubrió su genio en los jardines de San Marcos. Y no obstante mere-

ció el dictado de Magnífico. Luego va ascendiendo; según el criterio de la época, no cabe negarlo. Y con los ascensos aumentan los gajes y la consideración. Puede ejercer influencias y las ejerce. Hace que sean llamados a Madrid sus condiscípulos Alonso Cano y Zurbarán. Sigue al rey a Zaragoza, y por su mediación es nombrado Jusepe Martínez, pintor de Cámara. A medida que los cargos aumentan en representación, los pretendientes se hacen más numerosos, pero el rey, desatendiendo recomendaciones de los propios administradores de Palacio, confiere los cargos a Velázquez, y no es improbable que en torno al gran pintor germine la envidia parasitaria de los estériles. No cabe en ellos mejor consuelo. Esto acaso explique porqué le retrasan los emolumentos cuando el monarca ordena que le sean abonados con puntualidad. Y dado el desorden de las oficinas reales, no es aventurado suponer que incluyesen en las jurisdicciones de los cargos desempeñados por el artista, algunos menesteres despectivos, esos que hoy chocan si los considerados fueran de su propio marco.

Sea como fuere, hay otros de mayor significación y belleza: estos desvirtúan a aquellos. Si Gonzaga envía a Madrid al glorificador de María de Médicis, Felipe IV envía a Velázquez a Italia una segunda vez, confiándole una misión más digna, pues mientras el gran Flamenco va a entregar cuadros remitidos, el gran Español va a adquirirlos para su rey. Y si Carlos I de Inglaterra supo

premiar a quien inmortalizara en el Louvre a la esposa de Enrique IV, haciéndole hidalgo, el IV Felipe de España supo premiar de igual modo a quien le inmortalizara en la apoteósis del Prado. Pero hizo más. No toleró que sus mancebas intentaran hacerle guardar antesala como Francisco I con Benvenuto Cellini, ni rebajó su genio reduciéndole a simple copista como el duque de Mantua a Rubens, ni le levantó la mano como Julio II a Miguel Angel.

Sin embargo, esto no le impide afirmar al señor Picon que Julio II honró a Miguel Angel de manera más digna que Felipe IV a Velázquez, así como la Villa de Amsterdan a Rembrandt. El citado biógrafo elije mal sus ejemplos. Julio II admiró y comprendió, sin duda, el genio omnipotente de Miguel Angel, pero no de manera que un paralelo entre el Pontífice italiano y el Monarca español resulte ejemplar para éste. No. Felipe IV no levantó jamás las manos sobre su pintor de preferencia, ni le indujo a mudarse a Sevilla para poner coto a vejaciones reiteradas, y menos obligó a su ciudad a que le pusiese bajo una éjida inmunizadora para impedir que los reales arbitrios hicieran con él justicia capital. Pues todo esto aconteció entre Julio II y Miguel Angel, cuando el Papa, cediendo a las intrigas de los rivales del gran Florentino, le humilló provocando su rebelde deserción de los estados pontificios. Si por un lado no era hombre hecho a soportar vejámenes quien, según los versos d'annunzianos, "en los duros bloques armara con su gran desdén a los hijos

inmortales, a los héroes rebeldes vencedores del destino", por otra parte tampoco era varón que soportara tal desacato quien se había puesto al frente del ejército que domeñara a los boloñeses. Así lo manifestó Julio II, y quien examine los trámites que sufrieran las gestiones practicadas para obligar el retorno de Miguel Angel a Roma, apreciará los peligros arrostrados por el desdeñoso estatuario en la incidencia pontificia. Por una parte, las reclamaciones perentorias del Papa, las repulsas de Miguel Angel por otra; y, como corolario, la política sutil y evasiva de los Médicis, ya vistiesen cota de malla o púrpura cardenalicia. Mas cuando Julio II se resolvió a exigir la extradición de Miguel Angel, y ello en términos que ya no comportaban dilaciones de ninguna especie, las autoridades lo restituyen, pero no como presa abandonada al rencor enardecido: a las reclamaciones ineludibles ya, responde la digna protesta de todo un pueblo, y la República de Florencia envía a Miguel Angel a Roma, revestido con las dignidades de una embajada; no es el escultor expuesto a las iras pontificias: es el dignatario de la República Florentina, inviolable por la dignidad misma de su cargo.

¡Todo lo cual no le libró de un tirón de orejas!...

Pero ningún historiador, ningún biógrafo ha investigado jamás, por qué Miguel Angel ha preferido ver dispersas las estatuas que debieron integrar el gran monu-

mento a Julio II, antes que reunirlos en la magna obra proyectada...

Y este es uno de los ejemplos del señor Picon. No es menos ilustrativo el que se refiere a Rembrandt.

Reducido a pintar autorretratos, Rembrandt pasó los últimos años de su vida en la estrechez de posadas heteróclitas; y quien conozca la iconografía del maestro holandés, verá patentizada en sus atavíos personales la indigente depresión en que le tuvieron sus contemporáneos, y ello por el delito de haber pintado su obra maestra: "La ronda nocturna". ¿Cuáles son, pues, los honores que le tributara la vlila de Amsterdam? En vida, ninguno, a no ser el verse pospuesto a pintores de tercer orden. Así pudo afirmar Emile Verhaeren que la "Holanda del siglo XVII ni le comprendió, ni le sostuvo, ni le celebró". Y no cabe negarlo. La miseria le hiere despiadada. Vive al día, y del crédito que aún se tiene a bien dispensarle. Y cuando la muerte le sorprende en el abandono, deja, por toda herencia, sus trajes de lana y tela y sus instrumentos de trabajo!

No aconteció lo propio con Velázquez, pues muere rodeado de honores y dejando al mismo rey como deudor, según demostró Cruzado Villamil.

Si los ya enumerados hasta aquí no son títulos suficientes para comprobar el alto concepto que Felipe IV tiene de Velázquez, terminaré mi conferencia con uno más, definitivo. Hace referencia al hábito de santiaguista, otor-

gado por el monarca a su pintor. El señor Picón, que glosa con tan visible complacencia cuanto resulta reprobatorio para Felipe IV, refiere este acontecimiento en pocas líneas omitiendo los documentos que lo ilustran.

Después de los cargos conocidos, S. M. procura enaltecer a Velázquez con uno de los mayores títulos nobiliarios. Y expide la siguiente concesión: "El Rey.—Gobernador y los de mi consejo de Santiago, Calatrava y Alcántara, cuya administración perpetua yo tengo por autoridad apostólica, a Diego de Silva Velázquez he hecho merced, como por la presente se la hago, del hábito de la Orden de Santiago. Yo os mando que presentándonos esta mi cédula dentro de treinta días contados desde la fecha della, proveais que se reciba la información que se acostumbra para saber si concurren en él las cualidades que se requieren para tenerle conforme a los establecimientos de la dicha orden; y pareciendo por ella que la tiene, le libréis el título de dicho hábito para que yo lo firme, que así es mi voluntad. — Fechado en el Buen Retiro a doce de Junio de mil y seiscientos y cincuenta y ocho años. — Yo el Rey".

Pues bien, se practica la información; declaran en ella noventa y ocho testigos, todos de calidad, personajes de la corte, nobles linajudos, caballeros cruzados de las órdenes, el mismo marqués de Malpica, y ya sabemos que también Alonso Cano, Carreño y Zurbarán. Y aun cuando Velázquez atestiguara que sus ascendientes no habían pagado nunca el tributo llamado lo "blanco de la carne", de

que estaban exentos los nobles, el Consejo encontró que no era noble por ninguno de sus cuatro abuelos, y el dictamen fué negativo. La conclusión no podía ser más categórica. Pero a ella responde dignamente Felipe IV, impetrando Bula del Pontífice Alejandro VII, para que dispensase aquel requisito. A los levantados deseos del monarca, respondió como correspondía el Papa, expidiendo su Bula de dispensación, fechada en Albano el 7 de octubre de 1659. Y añade a éste un rasgo más el rey de España: hace hidalgo a su pintor. Entonces, el consejo de las órdenes dió el siguiente decreto:

"Despáchase título de caballero de la Orden de Santiago a Diego Silva Velázquez, natural de Sevilla, aposentador de Palacio y Ayuda de Cámara de S. M., inserto el breve de Su Santidad en que dispensa su falta de nobleza de sus cuatro abuelos y abuelas. En el consejo, a veinte y siete de Noviembre de mil y seiscientos cincuenta y nueve años".

Ya lo habéis visto: según voluntad expresa del rey los trámites debían cumplirse en el plazo de treinta días, pero las trabas lo prolongaron año y medio, y por último, el Consejo honra al Ayuda de Cámara, no al pintor, aun cuando Lope de Vega advirtiese: "Fuera agravio que se hace a nuestra nación, que de las demás sería tenida por bárbara, no estimando por arte el que lo es con tanta veneración de toda Europa". Y así lo entiende el rey al dig-

nificarlo en Diego de Silva Velázquez. Ningún monarca, de ninguna época, de nación ninguna, puede ostentar título mayor para vivir en el tiempo. Y para que el sello de nobleza fuese más visible, después de muerto Velázquez, mandó Felipe IV que en su autorretrato de "Las Meninas", se le pintase sobre el pecho la cruz de Santiago.

Yo no sé, ni sabe nadie, que el rey otorgase igual distinción a ningún siervo inferior de su corte.



Este monarca, que viene como designado por la fatalidad, parece torcer el curso de su destino. Los errores políticos sembrados por Carlos V, Felipe II y Felipe III, dan sus frutos en la época que le toca regir. Cansada de cosechar laureles, porque no hay forma de conquista que no conozca España, el hado se le torna adverso. Bien puede Portugal desmembrar la monarquía, desprendiéndose de la corona, y puede Cataluña levantarse en armas y asestar el "bon cup de fals", según la exhortación de su himno. Ya no es proeza: la Fortuna ha plegado las alas sobre los tercios de Flandes, de épicos recuerdos, y la grande armada ya no tiene cautiva a la Victoria en las proas de sus naves, que fueron invencibles. El sol, que nunca se ponía en los dominios de Iberia, obscurece ahora algunos horizontes que fueron suyos. No importa: hay

como una acción reparadora en el destino de este monarca: fué amigo de Velázquez, enalteció su genio, que es como si purificase su propia personalidad en la glorificación de la raza. ¡Y merced a ella aún impone su hegemonía el león de crinada realeza!

GOYA EN LA LEYENDA Y EN EL ARTE

Al Dr. Enrique Prins.

Cierta vez preguntósele a un filósofo, cuanto tiempo era necesario para difundir una mentira. Y repuso: una hora. Y para difundir una verdad, preguntósele de nuevo. Y el filósofo contestó: un siglo.

Yo no puedo asegurar que la leyenda formada en torno a la vida de Goya sólo tardara una hora en cristalizarse; pero sí puedo afirmar que no ha bastado un siglo para desvanecerla.

Como a Velázquez, su maestro indirecto, puede definírsele: el pintor de la verdad. Pocos le rindieron mayor culto. Y sin embargo, ninguno fué más perseguido por la mentira. De los pintores de genio, Goya es aquel cuya obra se ha estudiado menos. Lo cual no importa decir que se haya escrito poco acerca de su vasta labor. No; al examen de cuanto evocara su espíritu inquieto e inquietante, dedicaron sus afanes escritores de diversas épocas y distintos países. Pero, salvo raras excepciones, o prefirieron fantasear desnaturalizando los hechos, o

hicieron algo más lamentable aún: tomaron como pretexto al pintor para tejer una novela de aventuras, dignas de tentar la fantasía de un Fernández y González. No hay fechoría del casillero romántico que no haya servido para el caso. Sólo que en el nuestro, el Fernández y González podría ser el viejo Dumas o el antiguo Walter Scott, ya que galos y britanos son los dispensadores de esta máquina romancesca, sin que por ello dejase de salpimentarlo algún español y de prestarle su tantico de filosofía algún alemán.

Según sus biógrafos aludidos, Goya resume todas las analogías: es instintivo como Giotto; violento como Benvenuto Cellini y como Holbein; precursor como Rousseau; mordaz como Voltaire; temerario como el burlador de Sevilla y como éste venturoso en las lides del amor. Y puesto que en realidad fué sordo, justo es que lo fuese como Beethoven. Cada evocación altera uno de sus rasgos, y todos juntos hacen de él una extraña figura en que se mezcla por igual lo sublime y lo grotesco, iluminada por lívidos resplandores, que, según se muevan en un sentido o en otro, la alargan, la contraen, la deforman, agigantándola con exceso o empequeñeciéndola en demasía, hasta convertirla en un fantasma inasible de esos aquelarres tantas veces evocados por la magia adusta de sus pinceles.

Vive en metamórfosis constante. Como a Hermes, los griegos le hubiesen llamado "el que se transforma", y

como a Hermes "el que confiere la gracia". Tan pronto es un héroe como un arlequín. Con igual facilidad realiza proezas de caballero andante o agita los cascabeles en la zahurda. Tan pronto se le ve en Zaragoza huir de los corchetes del Santo Oficio, como caer en Roma en las manos de la Inquisición. Allá por haber dejado tres muertos en un verdadero campo de batalla en que riñeron dos bandos rivales; aquí por escalar un convento con el sacrílego propósito de raptar una reclusa enamorada.

Puesto en ello, si se tercia, hará que en su mesa pongan un cubierto para "el convidado de piedra". ¿Por qué no? La vocación es manifiesta. Lo mismo da que recibe una estocada. Si hoy elude la justicia, mañana le alcanzará el puñal del sicario, hiriéndole por la espalda y en la sombra, para que todo armonice con el lugar de la escena. Es pendenciero y truhán, espadachín y burlador de virtudes. En todo lo manifiesta. En nada lo desmiente. Y en la corte, busca las reyertas cuando no le salen al paso. Y entre un lance y una aventura, produce, como Lope de Vega, una obra magistral. Pero el fervor religioso no le hará desvanecerse, como al gran dramático, ante el misterio eucarístico. Son otros tiempos. El espíritu volteriano ha oreado las alturas del Guadarrama. Y para que todo armonice es indispensable hacer de él un demiurgo. Y como la nota nacional no puede faltar, también es torero y gitano por añadidura, todo en una pieza.

En la corte ya no son mozas lugareñas ni reclusas quienes tejen la intrincada novela: ahora son damas de noble alcurnia y rancio abolengo. Al refajo y hábitos monjiles sucede el "falbalás" impuesto por el nieto de Luis XIV, quien parece haber traído de Versalles algo más que el lujo y el boato. El espíritu del Trianón revive en el Pardo y en Aranjuez... Y siguen los lances y las aventuras se multiplican. Hoy es un embajador británico quien corre el riesgo de sufrir los ímpetus coléricos del pintor; mañana serán dos blasones a un tiempo los agraviados.

Y a todo esto la poética leyenda calderoniana, que se desvirtúa, pues ya no será el armiño quien pueda ofrecer el símbolo de recato a las beldades del palatinado... El cuadro es tentador, sobre todo si la discreción lo mantiene velado en una atmósfera de misterio. Goya no lo juzgó así. Su genio le impulsa; escala los grandes puestos oficiales. Es pintor de cámara de S. M. católica. Recibe honores y mercedes, y a cambio de ellas escarnece a sus protectores de manera solapada, ya dejando traslucir en los retratos su encono latente, ya con grabados alusivos, fustigando las costumbres de éstos y poniendo en la picota a aquéllos. Y nadie ni nada sale ileso. Es una fuerza disolvente. El ácido corrosivo que muerde las planchas de sus grabados es su propio espíritu. Y porque es fluído penetra todas las atmósferas y hace presa por doquiera. Ayer con el puñal y la espada; hoy con

el pincel y el buril. Y cuando la leyenda lo exija, también con la pluma. Aquí es un personaje de Ibsen; allí un precursor de Nietzsche. Nadie le resiste. Todos le temen. Polifemo desgalgando montañas para vengarse del fugitivo Ulises, es menos formidable. Así lo estiman reyes y potentados, clérigos y seglares. No se detiene en jerarquías. Procede como un alucinado. Es el gran flagelador. Hay en su impulso, no sé qué hálito de Apocalipsis. No fué más terrible el denuesto de Ezequiel sobre el espanto de Babilonia. Pasa como un vértigo, arrollando cuanto se halla en su camino. Y todo ello en bruscas transiciones. Por momento creyérase una pesadilla. De un episodio a otro episodio hay ondulaciones que sólo podrían medirse siguiendo el respiro del mar: es fuerza que ajuste el estilo y las imágenes a lo desproporcionado de esa farándola convertida en danza macabra.

Y ahora hagamos un alto, siquiera para respirar.

Pocas veces, o ninguna, se ha pretendido amalgamar de modo más arbitrario la vida de un hombre y la historia general de una época.

Ahora bien: ¿dónde se detiene la verdad? ¿Dónde se inicia la leyenda? Es cuanto me propongo determinar en la disertación que me trae a esta cátedra por segunda vez.

Desde luego cumple inquirir cómo se forma esa leyenda y establecer las causas que contribuyen a ello. La mayor de éstas procede, sin duda, del concepto que en toda

ocasión se formaron de España sus comentaristas adventicios. También concurren: la época misma en que a Goya le tocó actuar, el carácter extraordinario de su obra, y, sobre todo, el afán tenazmente avivado de querer identificarle con ella. No hay lienzo o grabado, por muy simple que sea, donde no descubran un episodio de su vida exterior. Todos ocultan una intención maligna o expresan un propósito mordaz. Nunca ha pintado Goya movido por el radiante impulso de su genio, por el deleite íntimo que supone el fervor de crear, de colocarse ante la naturaleza para vibrar a su contacto, don supremo del artista. ¿Y quién supo interrogarla con más unción y comprensión de su misterio divinizante? Así rebajan su númen, creyendo enaltecerle. Porque sobre alterar la verdad histórica, desfiguran por igual la vida del artista y la intención de su obra. ¡Y cómo le aderezan! Admitido ya el carácter legendario, éste refluye en sus producciones, y ¡claro está! en la manera de realizarlas. Siempre y en todo tiempo los artistas pintaron con pinceles. Goya no. Goya pinta con esponjas, con cañas, con cucharas y, perdonad, hasta con la escoba... ¡Y pensar que tales paparruchas fueron auspiciadas por hombres como Teófilo Gautier, que, por ser quien era, estaba en la obligación de alcanzar ciertos detalles del oficio! Porque a él, precisamente, le corresponde la prioridad, aun cuando no la mayor parte en el desconcierto. La reivindica con títulos poco envidiables M. Laurant Matheron. Juzgad vosotros de su competencia y tam-

bién de su probidad como crítico de arte. "En tiempo de la invasión francesa, nos dice, encontrábase Goya una tarde en el Prado rodeado de una colección de vagos que parecían aguardar de parte suya alguna picardía, o alguna ocurrencia original. Goya estaba viejo, y no se sentía, en aquel momento, de humor para hacer ninguna gracia; mas decidióse a dar pábulo a la curiosidad de su acompañamiento a fin de que no creyeran su ingenio desprovisto de recursos. Había cierta cantidad de lodo en aquel paraje; metió allí su pañuelo, se puso a dar golpes con él en una pared inmediata, y llevándolo y trayéndolo, durante algunos minutos, lo pasó sobre aquellas piedras con la rapidez que le era característica. La multitud que se había apiñado en torno suyo, se sintió bien pronto sorprendida, pasmada, maravillada y empezó a lanzar gritos de admiración y espanto, pues tenía a la vista un admirable episodio de la jornada del dos de Mayo, la misma escena tal vez que trasladó más tarde al lienzo, sirviéndose de un cuchillo en lugar de paleta..."

He ahí al septuagenario glorioso convertido en bufón callejero. Ya nos lo había mostrado en Roma ejerciendo de acróbata en la basílica de San Pedro. La misma veracidad, la misma pericia informa la obra de M. Matheron. Casi ni valdría la pena glosar tanto despropósito si no mediase la circunstancia de haberse convertido su librejo menguado en el verdadero catecismo de la fábula goyesca. Fábula que, por no tener ningún mérito, tampoco tiene

el de la originalidad. Formada de retazos como un traje de arlequín, resume todas las disonancias y todos los anacronismos. Allí se nos presenta a Goya como al pintor preferido de Federico Augusto, y se le hace ejecutar del natural un retrato del Papa Benedicto XIV, que había muerto diez y seis años antes en su viaje a Roma. En esta ciudad se le hace trabar relaciones con David, quien le inculca las ideas volterianas, que luego propagará en la península, e informarán el espíritu de sus *Caprichos*, aun cuando David fuese a Roma un año después de haber salido Goya de ella. Allí se nos dice que la duquesa de Alba le concede un departamento en su propio palacio y allí se nos informa que estuvo a punto de asesinar al duque de Wellington porque se permitió algunas observaciones acerca del retrato que le pintara.

Luego vendrá Iriarte, galo también a pesar de su nombre hispano. Hay como un vértigo de locura en el libro que le consagra, dedicado a la Academia Francesa. Goya aparece envuelto en una oleada de sangre, maculado por todos los vicios, tatuado por todos los crímenes, sin excluir las violaciones sacrílegas. Son las aguafuertes de "Los desastres de la guerra" que se animan en su persona trágica. Es Benvenuto Cellini que escribe sus memorias con el buril de un poseso.

Después vienen, sucesiva o simultáneamente, Lefort, Loga Muther, Dertel, Brieger. Y todos, latinos o hiperbóreos, acuden confundidos en un desconcierto de irreve-

rencias y de injurias. Y nadie se sustrae ya a su influjo. Es como si la leyenda hubiese oxidado la realidad. La realidad subsiste, pero lleva, adheridos, elementos que, aún siéndoles extraños, se confunden al fin. Y cuando se quiere enaltecerle se le denigra. Su misión, reveladora entre todas, queda reducida a la de un panfletario que pinta o graba con el espíritu de un libelista oblícuo. ¿Ejecuta *El paseo en Andalucía,* modelo destinado a la Real Fábrica de tapices? Pues las figuras que constituyen ese cuadro son la duquesa de Alba, Romero y Pepe-Illo, famosos éstos en los anales del toreo. No importa que la cronología nos haga saber cómo esa pintura fué entregada el 12 de agosto de 1777, y que habiendo nacido la duquesa en 1762 no justificara el aserto, y menos aún Pepe - Illo, que sólo contaba entonces nueve años, pues nació en 1768. ¿Dibuja la vigésima lámina de los *Caprichos* en que se ven mozas despidiendo a escobazos a tres pollos implumes, mientras dos harpías las contemplan haciendo visajes? Pues representa a la reina María Luisa que así despedía a sus favoritos, después de haberlos desplumado. La agudeza de estas y otras interpretaciones se deben a M. Lefort. ¿Realiza el grabado de la misma colección *Tal para cual?* Pues alude a la reina y a Godoy, así como el titulado *Bravísimo,* en que se ve un mono tocando la guitarra y un burro escuchándole, alude al mismo Godoy y a su rey.

No importa que esos *Caprichos* los adquiera la Calcografía Real, y en 1803 los publique bajo los auspicios del

propio Godoy; no importa que el mismo Goya diga en el prospecto que ninguna lámina es sátira personal. No se le escucha ni dentro ni fuera de España. Y se ve a hombres como Madrazo, Carderera y Cruzada Villamil, sancionar, en parte, esas leyendas. Este último, en un libro sobre *Los tapices de Goya,* estimable por más de un concepto, resume así su juicio sobre el pintor aragonés: "Ni la duquesa de Alba, a quien tanto debió; ni la de Benavente, que tanta ocupación dió a sus pinceles; ni Godoy, de quien tanta honra recibió; ni Carlos IV, que "medio le había abrazado"; ni nadie de cuantos figuraban en la corte y ocupaban elevados cargos, carecen de su página en aquel terrible libro de verdades descarnadas, de severas censuras, de envenenadas críticas".

Existe en ese mismo libro, (*Los Caprichos*) una lámina que se titula "El sueño de la razón produce monstruos". Se ve en ella a un hombre en actitud de taparse la cara con las manos para no ver las tremebundas apariciones que llenan el espacio. Yo le considero todo un símbolo. E imagino que no de otra manera se taparía Goya la cara al ver los sueños producidos por la sinrazón de sus críticos.

Mas la leyenda dura y perdura, porque tiene el misterioso atractivo de lo deforme.

Es como una soberbia estatua corroída por el mordiente maligno de todas las inclemencias, donde las deformidades acentúan más y mejor la belleza persistente.

La leyenda envuelve, pues, en un mismo vértigo al hombre y al artista. Y como su vida, así es su obra. Pero olvidan que el arrebato supone desorden y que Goya está libre de ambos porque sus evocaciones son maravillosamente armónicas. Vibra pero no se exalta. La retina percibe y la mano traduce sin sobresaltos. Entre el cerebro que dirige y la mano que ejecuta, hay una concordancia perfecta. Esto indica, desde luego, que la sensibilidad rectifica las percepciones al expresarlas, es decir, que nada queda librado al azar de la improvisación. Basta, para comprobarlo, ver cómo ordena los colores y distribuye las luces.

Su procedimiento parece extraordinario mientras los medios son sencillos. Su paleta parece complicada, siendo sumarios los colores que la constituyen. Hay, sin embargo, una realidad desconcertante: el partido pue saca de unos y de otros. Todo está previsto y todo sorprende. Es que lo verdaderamente extraordinario reside en él; es él mismo.

En definitiva, todo se reduce a media decena de colores, algunos pinceles y una superficie plana que cubrir. Lo demás depende del artista, y lo demás es todo. Y ese todo se ha hecho depender de la inspiración, dando a esta palabra el sentido que tenía para los clásicos. Así, según los ya citados monógrafos, la obra de Goya fué el producto de arrebatos y alucinaciones impetuosas. No advirtieron que todo está regulado por un ritmo interior,

y que precisamente por ser ritmo excluye todo sobresalto. No improvisa un efecto para provocar una armonía. La calcula y la prepara. Todo movimiento de reflexión y de refracción está perfectamente ponderado. De ahí la síntesis de algunos fragmentos, como el traje de María Luisa en el gran retrato del Prado, y que bien pudiera compararse al don Juan de Austria, de Velázquez.

Más que un espíritu refinado, Goya posee una retina privilegiada. Es sin duda un gran perceptivo; es eso ante todo y sobre todo. Dijérase que las córneas de sus ojos descomponen los colores enteros en medios tonos sutilizados. Y no es que rehuya de aquellos. Dígalo, si no, el lazo rojo que ciñe la cintura de la duquesa de Alba, toda de blanco; dígalo la faja rosa de la "Maja echada", el amarillo de su chaqueta torera y el verde del sofá, y díganlo también los rojos y los azules y el magnífico juego de blancos del gran lienzo en que está retratada la familia de Carlos IV.

Y si fué un realista, también fué un imaginativo, en quien los elementos se equilibraron sin excluirse, y lo que más importa, sin fusionarse. Intervienen por acción sucesiva, nunca simultánea. Y esto es lo extraordinario en su compleja psicología; que siendo Goya tan agudo atisbador de la realidad, sea, a la vez, un fantasista excepcionalísimo.

Hay quien busca analogías entre algunas de sus inquietantes visiones y las de Hoffman y Poe, olvidando,

sin duda, el "sueño de las calaveras", de Quevedo, doblemente significativo si consideramos que es tan verista como Goya y que como Goya sabe evocar lo invisible y fantástico.

Este elemento fantástico es el que se sobrepone en sus críticos, y los subyuga. En Goya, más que el pintor, ven al justiciero enardecido. Es muy hermoso, ¡oh!, no cabe duda, imaginarle irguiendo su talla gigante y depurar, a fuerza de genio, las costumbres de toda una época, así como Hércules limpia el establo de Augias en el poema helénico. Subyuga, sí, imaginarle en actitud rebelde, ante la Iglesia y el trono, arrebatado por un afán de justicia. Pero es el caso que un simple cambio de luz desvanece los espejismos engañosos. Y entonces, no sólo se amengua el paladín omnicio, sino que desaparece. El cambio es recio, la mutación es brusca, y aun cuando no le sea favorable, o precisamente por eso mismo, no olvidemos que los hombres valen más por algunas cualidades que por ausencia de defectos. Goya los tuvo, y no obligarían el comentario de ahora si no le hubiesen adornado con galardones que no necesitó su genio de pintor, y si no le hubiesen atribuído intenciones que ni pudo nutrir ni nutrió su espíritu.

Según pudo verse, dos fueron los hombres que más provocaron su encono: Carlos IV de Borbón y D. Manuel Godoy, príncipe de la Paz, valido del rey. He aquí cómo se expresa Goya refiriéndose al soberano, en carta diri-

gida a su amigo Zapater: "Hoy, dice, he entregado un "Quadro" al rey, que me había mandado "acer" él mismo para su hermano el rey de Nápoles, y he tenido la felicidad de "aberle" dado mucho gusto, de modo que no sólo con las expresiones de su boca me ha "eloxiado", sino con las manos en mis "ombros", medio abrazándonos..."

En otra ocasión le halaga que el infante D. Luis le dijera en una cacería, al verle tirar sobre un conejo: "Este pintamonas aun es más aficionado que yo".

Refiriéndose de nuevo a Carlos IV, dice en otra carta dirigida al precitado amigo: "Oy" he ido a ver al rey mi señor, y me ha recibido muy alegre; me ha hablado de las viruelas de mi Paco (que ya lo sabía), le he dado razón y me ha apretado la mano..." Luego, ved lo que dice de Godoy, en ocasión de haber ido a Aranjuez para retratar al duque de la Alcadía: "El ministro se ha "escedido" en obsequiarme, llevándome consigo a paseo en su coche, "aciéndome" las mayores expresiones de amistad que se pueden "acer"; me consentía comer con capote porque "acía" mucho frío; aprendió a "ablar" por la mano (ya sabéis que Goya era sordo), y dejaba de comer para "ablarme". No es admisible, por tanto, que Goya le aludiese en sátiras y caricaturas. No lo podía sin confesar que antes le adulara en el lienzo del Prado, donde lo representa como en un intervalo épico. Dejo de lado otras cartas en que se le ve medrar y solicitar mercedes que consigue. Las citas pueden multiplicarse, y todas le

revelan ufano cuando logra complacer al rey y a la corte.

Lo cual no impide que Muter diga de él: "Revolucionario, anarquista de corazón, al mismo tiempo que pintaba estos retratos (los de la casa real) escribía el más insolente folleto contra el derecho divino de los reyes". Esto era inevitable, desde que conoció en Roma a David, quien le hizo partidario de sus ideas volterianas... Pero, ¿dónde está el folleto? ¿Quién lo vió alguna vez? Sólo quien haya leído el breve epistolario de Goya puede alcanzar estas preguntas. Baste decir que no estaba en condiciones de redactar una carta con ortografía.

Es este britano el que más arrecia contra España y las liviandades de su corte. Sin duda olvida los desvíos por que pasara Inglaterra en la misma época, y la acción ejercida allí por Hogarth. Olvida que España no instituyó jamás clubs como el de Medmenhour, cuya índole no podría indicar con pulcridad ningún eufemismo: dígalo, si no, ese libro innoble titulado "Ensayo sobre la mujer", de Wilkes, a quien Hogarth clavó en la picota con un retrato que es todo un proceso.

La costumbre ha establecido citar a Hogarth siempre que se hable de Goya.

Alguien pretende ver en ambos no sé qué afinidades didácticas, y a la verdad nada hay menos conciliable que estos dos hombres. Hogarth es un moralista nacido al calor de la reforma. Es un pastor anglicano que en lugar de predicar comentando el evangelio, pinta moralizando

las costumbres. Goya pinta sencillamente porque es pintor. Ambos obedecen a los impulsos de la raza. Hogarth dedicará toda una serie de cuadros a combatir "El matrimonio a la moda". Persigue un fin utilitario. Si Franklin deberá dar alguna vez una definición del hombre, dirá: "'...es un animal que construye útiles". Goya opondrá "La tauromaquia", y persiguiendo un fin estético lo manifestará en forma dramática.

Los temas desarrollados por Hogarth, edificantes en Inglaterra, hubieran provocado una sonrisa piadosa en quien cimentaba sus atrevimientos en la tradición picaresca. En España ningún rey promulgó edictos prohibiendo la risa en día de domingo... Y si tanto es el espacio que los separa como intención, no se diga lo que va de Hogarth a Goya como pintores...

Receloso ya por tanta invención, quise comprobar lo que había de atendible con respecto al concurso de Parma. Y efectué un viaje a aquella ciudad. Desde luego un error dificultó mis investigaciones. Todos los biógrafos de Goya, sin excepción, equivocan la cronología de ese concurso, ya que el dato procede de una fuente común, que es Matheron.

Según éste afirma, dicho certamen se efectuó en 1772.

Por fin hallé lo que buscaba en los archivos de la Biblioteca Nacional. El legajo I de los "Documentos para la historia de la real academia de Parma", que comprende el período de 1757 a 1814, contiene el acta de ese con-

curso. Merced a ella podemos rectificar algunos errores. Primero: el concurso se verificó el año 1771, y no el año siguiente, como afirma Matheron y luego repitieron todos. Los premios se otorgaron el día 27 de junio de ese mismo año, y el acta no dice que Goya sacara el segundo premio, como asegura el mismo Matheron y después propagaron los que le siguieron.

He aquí el documento, que hoy se hace público por primera vez:

"No puede la Academia Real expresar suficientemente su satisfacción por el numeroso y elevado concurso que este año se ha disputado el torneo de sus premios desde varias partes de Europa. Se precia de contribuir al incremento de la fama de los jóvenes pintores y arquitectos y cree no presagiar en vano a las cultas naciones de que provienen el nuevo lustre que han de recibir en este siglo de las obras de los recientes artífices que bien proveerán a la historia de las artes liberales.

En la pintura se ha coronado el cuadro que llevaba la divisa "Montes pregit aceto". Se descubre en él cierta composición ingeniosa, que responde plenamente al proyecto y a una delicada armonía en el colorido. Los desnudos están estudiados y bien movidos, y el ardor y el trabajo de los soldados de Aníbal que mueven y despedazan las rocas de los Alpes, que tratan de superar, se expresan con pincelada libre y franca.

Su autor es el señor Paolo Borroni de Voghera, dis-

cípulo del señor Benigno Bassi, profesor y estucador real.

El cuadro contrasignado con el verso de Virgilio "Jam tandem Italiae fugientis prendimus oras", obtuvo seis votos. Se ha observado en él con agrado un manejo fácil del pincel, una cálida expresión en el rostro, y en la actitud de Aníbal un carácter grandioso, y si se conformasen más a la verdad sus tintas, así como la composición al argumento, habrían puesto en duda las palmas otorgadas al primero.

El autor es el señor Francisco Goya, romano, discípulo del señor Francisco Bayeu, pintor de cámara de S. M. Católica..."

Sin duda habréis notado dos detalles de indiscutible importancia, ya conocidos y que ahora se confirman con caracteres imprevistos. Primero: Que Goya se diga romano y no español. ¿Por qué lo hace? El reglamento no excluye a los extranjeros, siendo el concurso internacional. Contestad vosotros.

Segundo: ¿Fué discípulo de Bayeu, como lo declara? Apuntaré una circunstanica a este respecto. Queda en la biografía de Goya un intervalo de cinco años que nadie ha conseguido llenar nunca. Son los transcurridos en Madrid después que dejó la escuela de Lusean y abandona Zaragoza. En esta ciudad había conocido a Bayeu, pues fueron condiscípulos. Es verosímil que siendo aquel mayor y consagrado por los éxitos de la corte, Goya acu-

diese en demanda de apoyos y consejos. Es verosímil y nada probarían las querellas suscitadas luego con motivo de los frescos ejecutados en la catedral de Zaragoza porque Goya no quiso ajustarse a la tutela de Bayeu. Habían transcurrido diez años, contando Goya 35 de edad.

También juzgo oportuno recordar que Goya casó luego con una hermana de Bayeu y que por mediación de éste le nombró pintor de cámara el rey.

En Parma supe más tarde que relativas al concurso existían cartas de Goya inéditas. Alguien me insinuó que habían sido llevadas a Florencia. Un notable historiador y crítico, el doctor Lombardi, me dijo haberle oído hablar de ellas a Hugo Oietti, crítico de arte, como bien sabéis. Marché a Florencia dispuesto a indagar el destino de esas cartas, que, reunidas al documento ya citado, revelarían cosas inesperadas quizás. A poco de estar allí, recibí la siguiente misiva del doctor Lombardi:

"No he recibido noticias suyas desde su partida de Parma, y me permito pedirle informes acerca de la conversación que usted esperaba tener con el com. Oietti sobre las cartas de Goya. He continuado acá las investigaciones y he comprobado que el archivo de nuestra academia de bellas artes existe en su local, mientras a usted le ha sido negado. A la espera de encontrarlo para darle mayores noticias sobre la investigación que le ocupa, le envío mis más afectuosos saludos".

A la que contesté como sigue:

"He hablado con el ilustre Oietti acerca de las cartas de Goya y me ha asegurado que se trata de un equívoco: que él había conversado con Zuloaga de esas cartas y que el gran pintor le aseguró haberlas visto allí; pero que él no había aseverado que éstas estuviesen en Florencia. En breve tornaré a Parma para continuar mis investigaciones".

Mi regreso a Buenos Aires interrumpió esas investigaciones que ahora, sin duda, otros efectuarán con mayor suerte.

En el museo de Parma se conserva el lienzo de Pablo Borroni, premiado por ajustarse más a la verdad, etc... Lo he visto.

Pasemos a otra cosa.

Antes de terminar quiero detenerme en una circunstancia que no deja de causarme alguna extrañeza. ¿Cómo se explica que en ningún oleo, agua fuerte o dibujo, de Goya, nadie advirtiese jamás sátira alguna contra el gobierno de José Bonaparte en España? La sagacidad de los críticos transpirenáicos no las descubrió desde luego, pues jamás hicieron referencias a ellas. No es un medio socorrido indicar que igual cosa pasara si hubiesen aplicado el mismo método a las producciones que, según lo afirman, contienen elementos de sátiras alusivas a esta monarquía o a aquella casa nobiliaria. Lo cual me induce, violentándome un poco, a considerar el patriotismo de Goya. Porque es el caso que este pintor, esforzado pa-

ladín de la libertad, y ferviente propiciador de las glorias tradicionales, solo aguza su buril despiadado para moverlo contra los legítimos reyes de España, ya que, como he dicho, nadie indicó jamás, ¡claro! una sátira, una caricatura, contra José Bonaparte, rey adventicio llevado a ceñir la corona de Castilla por una doble infidencia del primigenio Napoleón, cuya águila simbólica plegara las alas bajo el cielo hispano antes de caer cautiva en Waterloo. Punto escabroso para Goya, porque si bien es verdad que no atacó a sus reyes, también lo es que no les siguió en el destierro.

Es notorio el doble engaño de Napoleón al reunir a Carlos IV y al príncipe de Asturias en Bayona, donde les fuerza a abdicar en favor de su hermano José. Entonces fué cuando se le oyó exclamar con júbilo: "¡Al fin tengo en mis manos a esa codiciada España!". Poco después vióse a la familia real española tomar el camino del destierro. Escena desgarradora que Talleyrand traduce en breves palabras: "Tiene algo de triste, dice, que en ciertos espíritus llega hasta el aturdimiento". Pero en el dolor de esos desterrados va la hidalguía de todo un pueblo: el de España. Ya puede Murat recorrer danzando las calles de Madrid, seguido de sus mamelucos. El crinado león de Castilla ahuyentará el águila negra. Con la explosión del 2 de mayo los españoles dan un ejemplo como no se ha visto jamás en el resto de Europa. Cinco años duran las lides, y el pueblo se desangra en ellas. Las

naciones asisten admiradas a ese heróico y magnífico espectáculo en que luchan una nación inerme, reducida al abandono, y las imperiales legiones que habían conquistado media Europa. Es imposible evocar sin sobresalto los episodios inenarrables a que dió lugar ese ejército, que alistó en sus filas hombres y mujeres, viejos y niños y clérigos, voluntarios todos de la muerte ante el íncubo napoleónico.

¿Dónde estaba Goya, mientras la indomable fiereza del pueblo obligaba el homenaje de todas las épicas? Ya lo sabemos: junto a ese rey, que sobre haber usurpado la corona desangraba la nación y asolaba el territorio. Pintor cesáreo, que eso fué toda su vida, sólo vió en la deposición de Carlos IV y usurpación en detrimento del príncipe de Asturias, un cambio de amos. Siguió pintando para José Bonaparte como antes lo hiciera para Carlos III y como después lo hará para Fernando VII. Y ni siquiera puede alegarse en descargo suyo la urgencia de allegar recursos para subvenir a las necesidades de su hogar. Tiene posición desahogada y un peculio que le hace independiente hasta en la elección de los que aspiran a ser retratados por él. En 1785 ya escribía a Zapater que, a no ser por compromiso o atendiendo recomendaciones, no trabajaba para nadie. ¿Por qué, pues, no siguió en el destierro a su rey y amigo, ya que, como tantos otros, no tomó las armas para defender la integridad nacional? Hubiera evitado un acto de servilismo, que si por

una parte no rebaja su genio de pintor, tampoco enaltece por otra sus virtudes cívicas, ni acredita su entereza de carácter.

¡Y para esto enlazan al de Goya el nombre de David, que después de votar la sentencia de muerte de Luis XVI asocia su nombre al de Marat y luego pinta la coronación del cónsul de Roma!

Ahora bien; ¿cómo castigó Fernando VII la deslealtad de Goya, él que había establecido la pena del cadalso para los infieles a su causa? Pues confirmándole en el cargo de pintor de cámara, y asignándole una pensión que le mantuvo mientras vivió Goya, aun cuando éste se trasladase a Burdeos.

¡Y Muther dice que se alejó de la corte porque no estaba seguro en ella!

Como puede verse, nada de todo esto nos permite hacer de Goya un propiciador de las ideas sustentadas por los enciclopedistas. Ni se habían difundido en la península, ni era Goya el hombre para propagarlas. ¿Podemos recordar las cortes de Cádiz como una consecuencia de la Revolución Francesa? Poco nos dicen, pues si la constitución allí instaurada pregona que se extinguen las dinastías por derecho divino, Fernando VII nos dirá a su vez que puede prescindirse de ellas contando con el "placet" de la soberanía popular.

Nacidas en otros medios y por distintas causas, esas ideas no llegaron a conmover la conciencia española. Y

Goya no podía derogar una ley que hacían general las condiciones especiales de su patria y de su época. No podía y no lo hizo. No las reflejan ni la filosofía, ni las letras, ni la vida colectiva del país. ¿Por qué había de realizar la pintura ese milagro? Goya pudo alcanzar, como otros, cierto influjo; pero no sintió toda la profundidad de esas convulsiones, que, al subvertir el método de las ciencias naturales, transformaron el espíritu y sacudieron los destinos de Europa. Hombre de escasas letras y ninguna ilustración, se abandonó al instinto. Pero el instinto en él fué genio. Y éste se sobrepone a todas las leyendas. A fuerza de idealizarlo, le habían hecho irreal. Ahora gana en humanidad todo lo que se le quite de legendario. Yo lo prefiero así. Carne de mi carne, espíritu de mi espíritu, en el origen común de todas las criaturas que amaron, pecaron y sufrieron. Por eso en él no hubo muecas, sino quejidos. Pudo dudar alguna vez, pero no negó nunca. Y todas las rebeldías y todos los satanismos legendarios se transforman en un gesto de amor y de ternura al acariciar la cabecita rubia de un niño afiebrado en quien continúa su propia vida. Y esos labios, que dicen blasfemos, murmuraron temblorosos, entrecortando la frase: "Tengo un niño que es cuanto en Madrid se admira de hermoso, y está enfermo". Y una lágrima se desprende de sus ojos, que tanto crearon. ¡Goya sabe llorar! Y ahora, por primera vez, le veo com-

pleto. ¡Tiene corazón! Alma y cerebro se enardecen por igual, e inflaman esa hoguera en que arde la pasión y la grandeza de una raza, personificada en un hombre en quien es posteridad toda una España desaparecida.

RODIN

A Don Mariano Gradin

La Academia Nacional de Bellas Artes ha querido conferirme el honor de comentar la obra de Rodin ante vosotros. Bien puede esta metrópoli ofrendarle hoy el laurel simbólico al magnífico estatuario, pues que ayer tributó a su genio un homenaje más directo, y también más significativo, como lo prueba "El Pensador" que exorna nuestra plaza del Congreso. Y no es inoportuno rememorar que mientras París no ha podido ver erigida su estatua de Balzac, nosotros inaugurábamos aquí la de Sarmiento. Circunstancia esta que nos mueve a invocar su nombre con mayor unción, porque la presencia de su obra entre nosotros viene a redimirnos en parte del extravío que evidenciamos en la casi totalidad de nuestros monumentos públicos. Por algo "El Pensador" vuelve las espaldas al Congreso, donde la impericia oficial acumuló tanto desquicio plástico...

*
* *

Si Rodín no mereciera ser consagrado por la incontestable altura de su obra, bastaría para justificar el sufragio de los puros la entereza inconmovible de su noble apostolado. Pocas veces pudo comprobarse la veracidad de este aserto, pronunciado a media voz por Bourget: "Toda situación de espíritu un poco excepcional se paga siempre cara." La de Rodín fué en su hora y en su tierra, excepcionalísima, y le costó el vivir combatido hasta que, señalado por la Intrusa, entrara en la inmortalidad. Sólo Manet conoció como Rodín el flagelo del encono sin límites. Las primeras obras del escultor que hoy se glorifica, suscitaron tempestades de indignación y de escarnio. Ese laborioso que pasara por todas las durezas de una juventud precaria, ¿quién era? Un hombre sin escrúpulos, — sentenciaron los acusadores. — No le conocían. Ignoraban el temple de su alma y la virtud adamantina que irradiaba su conciencia. Exaltado por el fervor que enciende a los elegidos, robó horas al sueño, abrigo a sus carnes adolescentes, pan a su boca, reposo al espíritu. Su jornada sólo conoció una alternativa: primero, ganarse el sustento en bajos menesteres, y después acudir con ansia al estudio que debía acercarle a la belleza. Solo, guiado por el

instinto, siempre fiel a los que tienen fe en la propia misión, su genio se desarrolló así, retemplado en la libertad de las grandes comuniones.

Desde los primeros años conoció las hostilidades reglamentadas. La academia le rechazó tres veces, por insuficiente. — Es el conservatorio de Milán expulsándolo a Verdi y la Academia de Brera cerrándole sus puertas a Segantini. — Rodín puede exornar con ese nuevo blasón la nobleza de su arte: fué autodidacto. Procedió impulsado por el fuego de su cerebro, guiado por la luz de su espíritu, vigorizado por la fe de su vocación. Apenas si en los comienzos de su carrera oyó la palabra generosa del adusto Barye. Pero ya en ese período nebuloso anunciaba clarores que supo utilizar Carrier-Belleuse, a cuyo taller de producción comercial fué Rodín para subvenir a su propia existencia. Pero él ha sabido ennoblecer aquella horca caudina, y acentuar la aristocracia de su arte. El ejemplo de Carrier-Belleuse le indicaba una vía de lucro fácil. Las estatuillas de *bibelots* eran de colocación inmediata. Y en ese medio, Rodín modela "El hombre de la nariz rota", escultura de carácter y de análisis, cuyo gusto severo era como una profesión de fe.

Esa obra que recuerda algunas esculturas del período helenístico, fué el primer envío de Rodín al "Salón". Pero el "Salón", consecuente con la Academia, la rechazó (1864). Tres años después (1867), emprende la vía del destierro, y va a Bruselas, donde trabaja con Van Ros-

bourg en el frontón de la Bolsa. Bélgica le retiene diez años, y cuando retorna a París lleva como ofrenda votiva "La Edad de Bronce". El hijo repudiado torna ennoblecido por una virtud desconocida en su época. Viene en el pleno dominio de su robusta energía creadora. Se ha retemplado en el ardor de sus vigilias tenaces; escudriñó el fondo mismo de su alma, aquilató la potencia y la extensión de su arte; y cuando éste le dijo: "¡Ahora!", concretó la primera floración en una obra maestra. Y esa obra maestra fué el principio de su desgracia y la causa de su impopularidad ulterior. ¿Qué era "La Edad de Bronce"? Como obra escultórica una estatua desentrañada de la vida palpitante, animada con el calor mismo de la humanidad que sobrepuja la materia y la domina, apartando al artífice para evocar al creador en fuerza de su misma realidad viviente. ¿Qué era La Edad de Bronce? Como símbolo, el despertar de la humanidad, la conciencia herida por el primer rayo de luz. Tal la obra. Sintetiza el esfuerzo de diez y ocho meses de trabajo consciente y paciente, sostenido por el ardor que supo transfundir en la arcilla para animar la materia inerte.

Su aparición encrespó las iras, y Rodín fué llevado al ostracismo. Se le acusó de haber hecho un calco sobre el modelo vivo. No era la obra de un escultor; era la supercheria de un aventurero. El clamor fué inmediato y unánime. Respondió como el eco a la voz, como el sonido a la lira, como la flecha al impulso del arquero.

Y nadie advertía el contrasentido. Los acusadores, algunos de gran fama, hacían el proceso de su arte y de su época al condenar la naturaleza integral repristinada en la obra anunciadora. Porque eso es "La Edad de Bronce". Rodín caía, pues, herido por la alta y noble significación de su propio arte. Y en la caída fué azotado por todos los vientos, salpicado por todas las charcas, maculado por todos los cienos, mordido por todos las befas, y, como corolario, hubo de someterse a un proceso que debía determinar, no el valor estético de la obra, sino fallar acerca la probidad del artista. Intervino la Academia, el Instituto, el ministerio de Bellas Artes, se convocaron comisiones, se realizaron investigaciones en Bélgica. Por fin, llamados a refrendar, Paul Dubois y Falguiére declararon que Rodin era capaz de modelar una obra como "La Edad de Bronce". Pero ese veredicto no redimió al artista. Había pasado por la prueba del fuego, pero no removió a sus acusadores.

Rodín hubo de volver a los menesteres subalternos y a la producción anónima, que constituían verdaderos trabajos forzados.

Como antes marchara a Bruselas a decorar frontones, ahora veíase precisado a manotear mascarones y cariátides para el edificio de la Exposición en el Trocadero. Pero también producía para sí, ajustándose al ritmo de su predilección. Creaba y acumulaba. Era como un lenitivo necesario a su angustia de evocador negado y escarnecido.

Procedía con la vehemencia de un frenético. Toda la rebelión de su alma refluía en un cerebro ya tumultuoso de suyo, y el hervor de su sangre hacía imprescindible el esfuerzo continuado. Era su venganza. Un dios justiciero, hubiera destruído; él creaba, y creaba sin descanso, como si a cada ataque respondiera con una afirmación que ennobleciera aún más la obra inesperada o iluminase una faceta de su alma adamantina.

En esa soledad obstinada, la más desgarradora porque es la soledad del espíritu, él debió replegar muchas veces los ojos en sí mismo y mirar hacia adentro. Y acaso descubriera en el fondo de su alma el daimon que, sin flaquear nunca, debía revestirle de una majestad socrática. Y como Sócrates, fué condenado a beber la cicuta, sólo que habiendo empezado demasiado joven y debiendo prolongar su vida, fué necesario que la apurase gota a gota, para que le alcanzara hasta la vejez. Esto es, quizás, lo que le hizo decir a Jean Dolent: "Este vencedor es una víctima; este triunfador, un mártir".

Volvía, pues, a la labor anónima, supeditándose a un empresario de obras. Era este un señor Legrain, que pasará a la historia por haber explotado el genio de un artista en desgracia (1878). Pero Rodín también producía para sí. Trabajaba para poder trabajar más. Producía y amontonaba su labor, con todo el ímpetu de una catarata que se desborda. La obra sucedía a la obra. Para albergar ese tumulto de formas y de espíritus, alquila un galpón en el

faubourg Saint - Jacques, y allá van, como a un destierro, esperando el rescate de la gloria. Luego surge "Eva", y ese núcleo de retratos, admirables por su fuerza evocativa y estupendos por la pujanza del modelado. En tales imágenes se individualizan Henry Rochefort, Puvis de Chavannes, Dalou, Juan - Paul Laurens, Falguiére, Clemenceau... Pero el iconoplasta no tuvo mejor suerte que tuviera el estatuario. Henry Rochefort hizo llevar su busto al granero, Jean - Paul Lourens reprochó a Rodín, aunque amigablemente, porque lo había representado con la boca entreabierta. "A Puvis de Chavannes, dice el mismo Rodín, no le agradó mi busto, y esa fué una de las amarguras de mi carrera. Juzgaba que yo le había caricaturado. Y sin embargo, continúa, estoy seguro de haber expresado en mi escultura todo el entusiasmo y la veneración que yo sentía por él". En cuanto a M. Clemenceau, prohibió que se expusiera su busto, pues, según su juicio, se parecía demasiado a un viejo mono chino (vieux magot chinois).

"Es muy raro, dice Rodin, que un hombre se vea tal como es; y aun en el caso de conocerse, le desagrada que un artista le reproduzca con sinceridad. Hay que sostener verdaderas luchas para ejecutar un buen busto. Pero lo que importa es permanecer honrado consigo mismo. Y si se rechaza la obra, tanto peor, o más bien, tanto mejor, porque en la mayoría de los casos, eso prueba que está llena de cualidades. Por mi parte, agrega, hice cuanto pude.

Pero no he mentido nunca. Jamás he halagado a mis contemporáneos. Mis bustos desagradaron generalmente, porque siempre fueron muy sinceros. Sin duda alguna, tienen un mérito: la veracidad. ¡Que ella me sirva de belleza!". A pesar de todo, Rodín no lograba imponerse. Su enorme esfuerzo no despejaba lo impermeable del ambiente. Un episodio, harto significativo sin duda, basta para darnos idea del escaso crédito que le valiera su obra de revelador de almas. Impulsado por su gran admiración, Rodín manifestó el deseo de hacerle un retrato a Víctor Hugo. Sirvióle de intermediario Bazire, el organizador del gran homenaje efectuado para conmemorar el octogésimo aniversario del Poeta. Mas por desgracia, dice Rodín, Víctor Hugo acababa de ser martirizado por un escultor mediano, llamado Villain. Este, para hacer un mal busto, le infligió treinta y ocho sesiones de poses. Así es que cuando expresé tímidamente mi deseo de reproducir los rasgos del autor de las "Contemplaciones", el poeta frunció terriblemente el ceño olímpico.

—Yo no puedo impedirle trabajar, me dijo; pero le advierto que no le serviré a usted de modelo. Yo no cambiaré por usted ninguna de mis costumbres: arréglese usted como pueda.

Existe innegablemente mucho desdén en el tono áspero de tal asentimiento. Sin duda, Hugo no sospechaba que se dirigía a su futuro glorificador. El que en su libro sobre Shakespeare trazó páginas relampagueantes acerca "los

genios", no se detuvo a considerar que bajo el aspecto tímido del vergonzante escultor ocultábase uno de su estirpe y de su raza, cuya órbita también pondría en movimiento emanaciones de almas que afluían a su arte para inmortalizarse en ella.

—Arréglese usted como pueda.

Y Rodín, hecho como se ha visto, a las resistencias de todo género, lo intentó.

"Fuí, dice, y dibujé al vuelo un gran número de croquis para facilitar mi trabajo de modelado. Después llevé mi caballete y la arcilla". "Naturalmente, agrega, no he podido instalar mis útiles sino en un mirador; pero como donde Víctor Hugo se hallaba de ordinario con sus amigos era en el salón, es fácil deducir la dificultad de mi tarea. Yo observaba atentamente al gran poeta, procurando grabar su imagen en mi memoria, luego corría al mirador para fijar en la arcilla el recuerdo de lo que había visto. Pero con frecuencia, mi impresión desvanecíase en el trayecto, de suerte que al llegar ante mi caballete ya no me atrevía a dar un solo toque a la obra, y tenía que resolverme a volver junto a mi modelo."

Huelga añadir, que el busto de Víctor Hugo no es precisamente uno de los mejores.

Rodín tuvo mejor suerte al ser llamado para modelar una estatua de Eustaquio de Saint - Pierre. Este nombre evoca, desde luego, "Los burgueses de Calais", su obra más justamente célebre y, para muchos, la más completa.

Es, sin duda, la más conmovedora como fuerza representativa y la de mayor unidad en su equilibrio orgánico.

Rodín era pobre, Rodín continuaba siendo pobre, y se le quería ayudar. El encargo era en sí mismo pequeño: se le ofrecían quince mil francos por una estatua de tamaño natural. Y no sospecharon quienes le propiciaban, la trascendencia de ese ofrecimiento. Acaso el mismo Rodín lo advirtiera sólo después de conocer históricamente el episodio que debía perpetuarse en su evocación plástica. Rodín aceptó, pues; mas cuando fué a documentar su obra supo que los mártires calesianos no se resumían en la venerable figura de Eustaquio. En el lúgubre cortejo que los guió al patíbulo, éste tuvo cinco compañeros de igual abnegación en el desfile de la muerte. Y los seis evitaron a costa de la vida, el exterminio de la ciudad, sitiada por el rey de Inglaterra.

Las *Crónicas de Froissart* le ilustraron. Su episodio estaba en el capítulo titulado: "De cómo el rey Felipe de Francia no pudo librar la villa de Calais, y de cómo el rey Eduardo de Inglaterra se apoderó de ella". Este rey de tez pálida y manos de mujer, se avenía a no decretar la matanza de la población, siempre que se le entregaran seis de sus más notables ciudadanos. Debían ir con la cabeza descubierta, los pies descalzos, una cuerda al cuello, y llevarían en sus manos las llaves de la ciudad y del castillo comunal. Toda la dureza de los siglos medios está en ese pacto de ignominia. El primero que se ofreció para evitar

que se cumpliese la bárbara amenaza, fué Eustaquio de Saint - Pierre, el más rico de sus conciudadanos. Luego le siguió otro, "muy honrado vecino, de gran fortuna y que tenía dos hijas muy bellas", consigna la crónica. Después se unió a ellos un tercero, rico en hacienda y heredades. Y así los otros más. Se llaman: Eustaquio de Saint - Pierre, Jean d'Aire, Jacques et Pierre de Wissant. Se ignora el nombre de los que integraron el núcleo heroico. En Grecia, el mito los hubiera transfigurado, haciendo de ellos una constelación. Y Rodin, conmovido por la grandeza épica de esos abnegados, no concebía que se les pudiera separar, dejando en la sombra a unos, como ya el anónimo arrojara brutalmente de la gloria a otros. Y resolvió evocarlos así, reunidos en el arte como lo estuvieran en el sacrificio libertador. Haría, pues, seis figuras por la misma cantidad, esto es, por el precio que no alcanzaba a retribuir una sola.

Y así nacieron "Los burgueses de Calais".

Esta obra contiene en su integridad el tema representado. No es un momento de la tragedia: es la tragedia misma en toda su extensión y en su propio desarrollo. Son los seis patriotas que salen del palacio comunal y se dirigen al campamento del rey Eduardo III, denominado el Confesor. En la dinámica de ese grupo, está definida toda la acción que representan. Y Rodín afirma aquí la más absoluta concordancia entre la idea y la forma. Es como un círculo que se cierra girando sobre sí mismo. No cabe

un punto más ni es posible un punto menos. Y esta obra impide que se le llame siempre fragmentario. Aquí, no sugiere el tema, lo define; no lo indica, lo resume; no lo disgrega, lo abarca y lo integra. Es una obra definitiva en el arte de Rodín, y es una obra excepcional en el arte de su tiempo. Lo es como expresión de caracteres y como concresión de almas. Dijérase un grupo Shakespeariano. Pero el vuelo lírico, alcanza allí una majestad que sólo conoce la épica. Y yo me atrevo a conjeturar que Rodín alcanza allí tanto vibrar de humanidad, no solamente por ser genio, sino también por ser francés: él debió ver en ese grupo heroico una imagen de su estirpe, y un signo más de los muchos que hicieron de Francia el símbolo viviente, capaz de todos los sacrificios, porque es también capaz de todos los ideales.



Rodín fué el escultor más combatido y admirado a la vez. Ante la invectiva desconsiderada surgieron voces generosas que se aprestaron a la defensa con el ímpetu vehemente que supone toda reacción. Unos le llevaron al descrédito, otros hicieron de él un semidios. Y sorprende que, entre el flujo y reflujo del ataque soez y el ditirambo hiperbólico, nadie se preguntara cuál era el presunto desorden de esa mentalidad o de dónde manaba el impulso

renovador que la regía. Para unos fué un mistificador, para otros una encarnación estelar. Y la querella tantas veces renovada tuvo su mayor estallido cuando la Sociedad de Escritores resolvió el rechazo del Balzac. Con todo, ninguna obra orgánica se ha publicado contra Rodín. La diatriba y la mofa sólo fueron prohijadas por la hoja volante, con repercusiones de *vaudeville* y de estribillo cabaretier. Los nobilísimos cultivadores de la *pochade,* forma degenerada que ha venido a emporcar la cultura tradicional del arte escénico, no pudieron sustraerse a la tentación de zaherir a quien les dignificaba dando su nombre a la estatuaria de toda una época.

Apresurémonos a decir que Rodin no tuvo mejor suerte con algunos de sus glorificadores. Movidos éstos por el afán de magnificarle, desvirtuaron muchas veces su verdadero significado, excediéndose en el pro y rebasando toda medida en el contra de sus alegatos. Así M. Coquiot en un libro contradictorio, falto de doctrina y frenético por añadidura, no encuentra mejor modo de enaltecer a Rodin, que el de injuriar a todo un núcleo de artistas entre los que emergen Dalou y el admirabilísimo Eugenio Carrière. Verdad que M. Coquiot no escatima ni arquitectos, ni escritores, ni políticos y que también la emprende con la comuna y el estado. Leyendo su obra se tiene la impresión de que a Francia se le ha nublado el cerebro y que en ese caos sólo resplandece la luz que agita su antorcha convulsionada. Pero la crítica es otra cosa...

Un desvío menos comprensible aqueja a los Rodinianos a *outrance*. Estos discurren de la técnica, de los principios estéticos, del simbolismo; y al cabo de minuciosas disertaciones nada dicen de la obra Rodiniana considerada en sí misma. Se atienen más a los medios para lograr esa obra que a la obra realizada; consideran más el procedimiento y los recursos de ese arte, que sus caracteres intensivos y expresivos. Ha contribuído a ello, en gran parte, un mal inspirado recelo nacionalista: Rodin no puede deber nada a nadie que no sea él mismo, o que no se identifique en la más pura tradición nacional.

Las obras del magnífico estatuario permiten indicar analogías que pregonan lo contrario, y que en nada reducen la integridad del maestro. Recibir una influencia no significa en manera alguna menoscabar la propia personalidad. Antes que Rodin con relación a Miguel Angel, lo testifica Miguel Angel con relación a Jacopo della Quercia.

Rodin teorizó mucho acerca de los griegos, quizá porque su arte se apartaba de ellos. Pues si la serenidad helénica templaba una exigua parte de su espíritu, lo mejor de él irradiábalo la luz cálida del Renacimiento.

Además, Rodin no es el mejor comentarista de su obra. El teórico, en él, está muy por debajo del escultor. Nunca considera sus estatuas por lo que expresan. Más que el contenido, preocúpale el continente. Habla de modelado, de formas, de contornos, de perfiles sucesivos, de planos, de dimensiones, de juegos de luz; pero nunca

se refiere al significado íntimo de su obra. Jamás considera el arte como expresión sensible de la idea. Así es como su primera gran obra fuese antes un "soldado herido, y se convirtiera luego en "La Edad de Bronce"; así es también como la estatua que en "la Puerta del Infierno" debía personificar a Dante, se tramutara después en "El Pensador".

Traduce una armonía plástica, y ello parece bastarle algunas veces. Pero eso mismo contradice sus teorías de ubicación. Esto nos lleva necesariamente a hablar de su simbolismo.

Después de la polémica que suscitara el Balzac, ha sido frecuente oir hablar del simbolismo Rodiniano; pero aquellos que, a toda costa, quisieron dotarle de uno propio, sólo consiguieron diluirse en divagaciones estériles. La obra de Rodin es, en todo caso, de una claridad que no admite vaguedades indeterminadas. No lo juzga así M. Camille Mauclair, quien escribe un extenso capítulo acerca "Las ideas y el simbolismo de Rodin", sin advertir que se contradice y divaga cuando pretende concretar esas ideas y definir el simbolismo del recio estatuario. Es que, en realidad, Rodin no es simbolista, o lo es cual los otros escultores. Su arte admite símbolos y alegorías, como los admite la pintura en muchos casos. Pero no tiene Rodin acerca de las formas simbólicas ideas personales, ni su extensa labor ofrece una obra en que la forma de esos símbolos se manifieste y concrete.

Rodin no fué un innovador en el sentido riguroso de la palabra. Su arte está dentro de la tradición, y el haber vuelto a ella, repristinando los grandes principios que la ennoblecen, explica la eficiencia de su obra. El mismo ha dicho: "Yo no soy más que un obrero. Yo no invento nada. Yo vuelvo a descubrir". Y quizás lo dijera para contener el cúmulo de teorías con que le abrumaron muchos de sus biógrafos. Cuando quiera citarse innovadores, la escultura contemporánea nos ofrece ejemplos perfectamente definidos. Basta citar al serbio Ivan Mestrovich, en las representaciones de su bárbara mitología, o al fragmentario y sutil Medardo Rosso, que es el verdadero fundador de la escultura impresionista.

Rodin no aporta ningún principio nuevo, ni descubre leyes que amplíen el sentido del arte, ni crea, fuera de la tradición, principios que modifiquen los fundamentos de la estética secular. Su arte significa por lo que expresa, no por el modo de expresarlo. Los medios exteriores, estilo, y técnica, se identifican en fórmulas consagradas por testimonio centenario. Todo el significado de su arte radica en la emoción, y emerge de lo íntimo, de lo que está en él, no de lo que va a él por la investigación del arte. No modela "como un clásico"; se aproxima a ellos por la profunda y viviente penetración de los mismos principios que hace de aquellos estatuarios los maestros de la humanidad. Una escultura de Rodin no se parece nunca a una obra griega o renacentista; pero la evoca, no

por el "tipo", sino porque obedece a una ley más poderosa y más significativa, ya sea por la intensa penetración del carácter, ya por la exaltación comprensiva de sus formas. Ver una forma, establecer su concordancia, traducir sus gradaciones, fijar el espíritu que la anima, eso es la ley interior. Eso es el arte. El estilo, la escuela, el modo, son resultantes. Hacer escultura clásica o renacentista, es una forma de plagio. Calcar el tipo, no es penetrar su esencia. Es detenerse en lo exterior, en lo aparente. Es un arte periférico. Por eso ha nacido muerta toda la escuela neoclásica.

El gran mérito de Rodín fué el de encararse con la naturaleza e interrogarla con espíritu diáfano. Ninguna sombra se interpuso en sus grandes comuniones con las supremas leyes que la rigen. Los maestros ampliaron su visión, enseñándole a interpretar las nobles armonías, pero no se interpusieron entre él y la obra mientras el fervor de su virtud creadora las llamaba a la vida del arte.

Existe, sin embargo, una obra que nos obliga a detenernos. Por su estilo y por su forma se desprende de la tendencia Rodiniana. Más que señalar una evolución, significa una revolución, aún dentro de su libre juego ante la naturaleza objetiva. Es la estatua de Balzac. Esa obra llegó al público sin transiciones que la anunciaran. Y ni el monumento a Víctor Hugo, ni los trabajos menores que le precedieron, hacían sospechar una transformación

por lo menos desconcertante. Más que sorpresa produjo estupor. Y merced a ello, esa obra es acaso la más célebre de Rodin. Su notoriedad se debe, en parte, a un éxito de escándalo. Rechazada por la sociedad de escritores de París, que la había encargado, hubo de adquirirla un particular. Por último la retuvo su autor, quien rehusó desprenderse de ella.

¿Qué es, en realidad, el Balzac evocado por Rodin? En la mente de su autor, una personificación y una definición de quien forjara la epopeya moderna en "La Comedia Humana". La figura de Balzac es enorme en sí misma. Es el hombre que se levanta a media noche y, arropado en un túnica de dominico, se sienta a escribir junto a una mesa alumbrada por cuatro bujías, y trabaja, sin interrupción, doce y hasta diez y seis horas consecutivas. Hay en él la firmeza del espíritu y el vigor de una resistencia prodigiosa. En veinte años escribe noventa y siete volúmenes, que contienen las legiones de seres compuestos por su imaginación y vitalizados por su observación. El físico del novelador condice con la formidable vastedad de su empresa. Lamartine nos dejó de él este retrato: Tenía Balzac el aspecto de un elemento; su cabeza era amplia, el cabello que las tijeras no escamondaban jamás se esparcía sobre el cuello y las mejillas, como la melena de un león; su nariz era acentuadamente roma, los ojos, de fuego. Era grueso, macizo, cuadrado de la base a las espaldas. Tenía mucho de la amplitud de Mirabeau, pero

sin ninguna pesadez. Había en él tal cantidad de alma, que podía cargar con todo aquello con agilidad: sus pies parecían darle fuerza antes que restársela. Y sus brazos cortos gesticulaban con desenvoltura..."

A este retrato, añade Rodin una contracción que comunica a toda la figura un estremecimiento de indefinible angustia. Más que una imagen cristalizada del prodigioso forjador de caracteres, se propone suscitar, en quien observa, los sentimientos que experimenta el escritor representado en esas formas. No es la estatua de Balzac: es la representación sintética de su vida y de su obra. Pero los adversarios respondieron que era un "bloque informe"; y los adictos replicaron que en esa obra se animaba la grandeza de un menhir.

Si consideramos el Balzac como realización plástica, un hecho de gran trascendencia se impone al observador. En él, Rodin modifica los principios de su arte. Es como si hubiese querido renovarse. El Balzac está fuera de toda tradición. Obedece a una teoría inicial, pero no se identifica en ninguna estética consagrada. No es ni clásico, ni gótico, ni renacentista. Más aún: esa obra, por su forma y por su estilo, está en desacuerdo con toda la producción de Rodín. En ella se quiere expresar la armonía de la figura humana constantemente modificada por la atmósfera que la envuelve y completa. — Medardo Rosso ya había dicho: "En el espacio nada es material".

La escultura entra aquí en la fase impresionista. Para

lograr su propósito, la pintura ha pulverizado la naturaleza, y la escultura deforma sus aspectos aparentes con el fin de lograr otros más reales y expresivos.

Admítase o no el Balzac, es imposible desconocer el alto ejemplo que supone esa tentativa, pues subyuga en Rodin la inquietud renovadora que transforma su ideal y dilata su genio.



Existe en Rodin un aspecto que llegó a inquietar a sus curadores demasiado celosos. A éstos, no les satisface que Rodin sea grande; le quieren también exento de toda pasión que no sea de orden espiritual, sin advertir que limitan el horizonte de su arte y empobrecen la sensibilidad del artista. No han visto que su grandeza está precisamente en eso, en vibrar al contacto de todas las ideas y de todas las pasiones; en comprender la austeridad del sacrificio heroico y en expresar el espasmo de dos almas confundidas en un solo estremecimiento. Es sin duda el hombre de su época, la más afanosa, la más afiebrada, en cuyas inquietudes se agitan todas las luces y se confunden todos los abismos. Por eso es grande, por el don supremo de hacer refluir en su alma todos los anhelos que embellecen la vida o todas las vehemencias que la exaltan y las complican hasta hacerlas restallar. En eso se reconoce

precisamente la medida de su talla. Entre la ráfaga de apocalípsis que se arremolina en "La puerta del Infierno" y la angustia heroica que ennoblece el martirio de "Los burgueses de Calais", bien puede entremezclarse la evocación clásica de centauros, faunos, ninfas y danaides. La onda azul y la opacidad silvestre del recuerdo mitológico no arrojan ninguna sombra en el desierto africano que enardeciera la arrebatada inspiración del "Bautista". El escultor sabe demarcar las latitudes del espíritu tanto como las geográficas. Y si en el capricante Fauno nos habla del instinto, según corresponde a la índole del tema, también nos habla de amor en "El Beso", de abandono en "La Primavera", de inefable dulzura en "La joven madre". Hay emanaciones acres en la caricia del macho cabrío, y en ellas se confunden el misterio del bosque propicio. Pero hay también fragante expresión de almas en el ritmo que las entrelaza. Rodin traduce por igual esto y aquello, y así evidencia la amplitud y la fineza de su sensibilidad espiritual. No nos importa saber si en la tensa nerviosidad de sus espíritus femeninos, en los más inquietantes por lo menos, se mezclan recuerdos literarios. Que Rodin admirase grandemente a Baudelaire es notorio, pues es del dominio público que ilustró un ejemplar de "Las flores del mal", llenando de dibujos el margen de cada página. ¿Ello autoriza a establecer analogías entre ambos evocadores? Recordemos que también "La Divina Comedia" le sugirió una serie de dibujos agitados, según lo exige el rodar de

las espirales Dantescas. Desde luego, en toda preferencia hay una definición. Y Rodin, sin parecerse espiritualmente a Baudelaire, pudo descubrir en la poesía de éste elementos de sugestión que hallaran cabida en su arte, y ajustarse al ritmo de la misma onda emotiva. Esto no quiere decir que puedan señalarse en el escultor los estigmas inherentes al poeta de "Las flores del mal". Pero tampoco cabe negar que Rodin era hombre capaz de sentir hondamente las pasiones, y buena prueba de ello es la intensa y cálida vibración con que supo traducirlas.

El coreplasta insensible, que no mezclase a la virtud inorgánica de la arcilla el calor de su propia alma y el fuego de su inspiración, podría darnos un cuerpo estereométrico en la justeza de sus proporciones, pero nunca la bella armonía dotada de ese misterio animador que marca toda obra maestra.

*
* *

Por esa misma inquietud, y tanto por lo que define como por lo que sugiere, y acaso más por esto, la obra de Rodin es la condenación del esfuerzo dos veces secular realizado por la estética. Esta ciencia, desde que surgió a la vida, preconizó el ideal griego y se propuso cristalizar en sus formas toda la escultura de los tiempos sucesivos. No persiguió otra cosa la estética desde

que Baumgarten hizo de ella una rama aparte de la filosofía, adoptando la palabra para designarla; y desde que Winckelmann creó la historia del arte fundada en la arqueología.

El propio Taine dice en su estudio sobre Carlyle: "De 1770 a 1830 Alemania produjo todas las ideas de nuestra edad histórica; y durante medio siglo más, o acaso un siglo entero, nuestro gran asunto no será más que el de pensarlos de nuevo (*de les repenser*). Y al fijar el ideal absoluto de la escultura en la forma de los griegos, él también se constriñe en un prejuicio, ya que desconoce el progreso renovador aportado en la expresión de los sentimientos por el arte renacentista. Taine repite un principio Hegeliano cuando asevera que la escultura no debe reflejar los sentimientos del hombre interior. (1). La cabeza de las estatuas griegas, dice, "no es significativa, no contiene como las nuestras un mundo de ideas matizadas, de agitadas pasiones"; "no tiene casi ninguna expresión, está casi siempre inmóvil". Y añade: "por eso es por lo que conviene a la estatuaria".

Hegel afirma lo mismo con idénticas palabras.

De hecho, pasan por alto la prodigiosa eclosión del Renacimiento, y miran de soslayo la gigantesca figura de Miguel Angel. Y en nombre de una idea arcaica y de un ideal vetusto, suprimen la expresión de una raza y borran

---

(1) Véase Hegel. *Estética,* pág. 394-95, y 409, tomo I, en la edición de Daniel Jerro, Madrid, 1908.

una civilización entera. Son las grandes contradicciones de la historia: según el criterio Hegeliano, que Taine hace suyo, la escultura del Renacimiento desvirtúa su propio carácter, así como en Grecia, según Platón, la estatuaria rebajaba la naturaleza de los dioses al materializar sus formas. De regir las leyes estéticas del divino filósofo, Fidias no hubiera construído su criselefantina Venus Parthenos; y el templo de Ictinos no hubiera albergado a su Diosa en la sagrada acrópolis de Atenas. La filosofía, en fuerza de ensalzar el arte, termina a veces por ser su enemiga, prefiriendo una teoría a toda una floración de obras maestras. Así vemos cómo los neoclásicos condenan el arte del Renacimiento porque expresa demasiado, y como el idealismo Platónico sentencia el arte griego por expresar demasiado poco.

Hegel, obedeciendo a la lógica de su sistema, anuncia, sin vacilar, la muerte ya ocurrida del arte. "El arte, dice, con su elevado destino, es algo que ha pasado; ha perdido para nosotros la verdad y la vida. Le consideramos de un modo demasiado especulativo para que recobre en las costumbres el puesto de honor que ocupaba en otro tiempo" (1). Con razón observa Croce que la "Estética" de Hegel es un elogio fúnebre del arte... En realidad, esa estatuaria que el filósofo alemán dispone en el sepulcro con el epígrafe de su doctrina, realiza lo que Grecia no

(1) *Estética,* tomo I, pág. 8.

pudo lograr. El Renacimiento completa su obra al continuarla. Es toda una vida espiritualizada por la renovación de la fe; todo un mundo interior que espera ser revelado; son pasiones y sentimientos que deben ser proyectados al exterior, animando la obra de una intensidad expresiva que la escultura griega, impersonal y abstracta como su filosofía, no pudo alcanzar por la índole misma de sus instituciones religiosas. Sus medios de expresión eran diferentes. Pero ese ideal no es el nuestro. Queda por establecer si Júpiter es superior a Jesús... Comprobemos que es diferente y que en esa diversidad se reconoce y se identifica nuestra conciencia.

Hay personalidades arcaicas que viven estéticamente en civilizaciones remotas; y si son poetas se llaman Goethe y escriben "Ifigenias", que llegan a nosotros como sombras desvanecidas. Si son escultores se llaman Antonio Canova y modelan Napoleones según los cánones de Policleto. Pero cuando la personalidad subyuga las superfectaciones, Goethe nos da en el "Fausto" la tragedia del espíritu, con todas las angustias del alma moderna, y es, a pesar suyo, el hombre en quien repercuten todas las vibraciones de un más allá, que no halla su término en los elíseos campos de asfodelos. Y Canova, a pesar del "tipo" impuesto a sus estatuas, trasfunde en ellas un palpitar de vida moderna que le redime en la individualidad de su propio genio.

Por su parte, Rodín nos demuestra cómo la obra se

impone a la teoría y la anula. Su arte es dinámico por definición. Toda su escultura es de movimiento y de sentimiento; y es opuesta y contraria a los cánones griegos. Hay en ella como un impulso lírico que, exaltándola, excluye toda serenidad. Tiende a expresar y a definir los caracteres pasionales, individualizándolos en cada una de sus evocaciones. Para ello, ya lo hemos visto, sólo obedece a sus propósitos. Si es necesario, violenta la forma objetiva, y, sin reparos que lleguen a constreñirle, abulta los músculos, acentúa las depresiones, reduce o acumula, hasta que la materia inerte se anima y vive con la intensa vibración de una sensibilidad que antes se agitara en la vehemencia de su creador.

Si no lo explicaran Donatello y Miguel Angel, el fenómeno Rodin sería incomprensible. Y la crítica nacionalista traiciona sus propósitos cuando pretende silenciar aquellos nombres para refugiarse en Puget: ello equivale a invocarlos a través de una derivación. De ese modo, creyendo escudar a Rodin con la tradición nacional, sólo consiguen eslabonarlo al Renacimiento por un intermediario que se atiene a sus formas ya claudicantes. Porque Puget está más cerca de Bernini que de Miguel Angel. Hourticq (1) sintetiza los caracteres de su personalidad, diciendo: "la onda muscular que infla los torsos y los miembros evocara a Miguel Angel si los rostros no hicieran tantos visajes, si el esfuerzo recordara menos a los mozos de

(1) *L'Art en France*, pág. 228. Hachette, París.

cordel y si en la elocuencia patética no se advirtiese el acento marsellés".

Rodin tiene, sin duda, exaltaciones en que los músculos se abultan con violencias, germinadas más en la mente del artista que en la realidad del modelo. Baste citar "L'homme des premiers ages". Pero no cabe admitir que derivase tales acentuaciones del "Milón de Crotona" o de "Diógenes y Alejandro", teniendo como tenemos el testimonio explícito y directo de Rodín. Si a pesar de haber acudido a las fuentes, Rodin evoca más a los sucesores de Miguel Angel que a Miguel Angel mismo, débese a que éste es inasible y permanece aislado en la soberanía de su genio multánime. Rodin, como Bernini, como Puget, sobrepuja a veces los límites que determinan el equilibrio del formidable megaloplasta.

Y como para evidenciar que su obra se opone francamente al ideal de la escultura clásica, afirma que para el artista todo es bello en la naturaleza; y ajustándose a la poesía de Villon, modela "La vieille Haulmiére". Es un desnudo magnífico de horror. La cortesana, radiante ayer de juventud y de gracia, mira hoy cómo se desvaneciera su encanto y cómo la carne agoniza en la tristeza de su propia disolución. Es el proceso más cruel que registra el arte de todos los tiempos en sus manifestaciones plásticas. Con ser Goya la exaltación más despiadada del naturalismo que punza, corroe y destila ácidos mordientes en la forma y el espíritu, nada hay en él comparable a esa

desgarradora y profunda disgregación de la materia en la ya cercana extinción de la vida.

Grecia, que inspiraba el ideal personificado en la Venus Parthenos, y divinizaba en la Venus Gnidia las formas de Friné, hubiese retrocedido con horror ante "La vieille Haulmiére". Quizá sólo Esquilo el desmesurado se detuviera con ceño adusto a considerar esa aparición inesperada. El período arcaico, y el siglo IV, admitieron las actitudes violentas y movimentadas, pero ni en los frontones de Egina y de Olimpia, ni en el Mausoleo de Halicarnaso, concibieron nunca la evidencia de la materia trágica.

Hay en "La vieille Haulmiére" un estremecimiento de inspiración cristiana, y para traducirlo fué menester pasar por el impulso renacentista y llegar hasta Donatello. Su extraña Magdalena del Bautisterio de Florencia se nos aparece también desnuda, en una vejez macerada y consumida por la penitencia y la soledad del desierto. Con el San Juan, ya nos acostumbrara Donatello a lo descarnado y crudo de su realismo, en cuyo venero descubre Rodin la pujante grandeza de su temperamento dramático. Para evidenciarle en una obra definitiva, le vemos acudir en demanda de inspiración al rodar de las espirales Dantescas.

Y a través de "La Divina Comedia" concibe "La puerta del Infierno", su mayor obra, ya que el "Monumento del Trabajo" se redujo a una bella ideación, en la enormidad de sus proporciones. Tampoco logró dar cima

Rodin a la proyectada epopeya de espectros. Dijérase que la onda emotiva se desvaneció agotándose en el esfuerzo diuturno.

Estando inconclusa, la Puerta no pudo ser completamente descripta. Sólo el cuadro del poema esculpido está realizado y emplazado. No obstante, para indicar las principales divisiones, comenzando por sus partes próximas al suelo, es menester observar que los dos bajorelieves sobre los cuales se asienta la composición, presentan en su centro inolvidables casos en los que habla el Dolor: son rostros contraídos, prontos al lloro, de frentes surcadas por la angustia del sitio. En torno de esas cabezas adviértese un precipitarse de mujeres, de sátiros y centauros, o gracias huyentes, que se mezclan a virilidades animales.

"Sobre los dos montantes, admírase una ascensión de figuras limitadas por la brevedad del espacio, alargadas, fluídas, cuyas formas las indica en parte el alto relieve. Son las dulces apasionadas, las pecadoras dichosas, las amantes reunidas en la angustia, y son las viejas momificadas a quienes anima apenas un soplo de vida, y los niños inconscientes, nacidos ayer y marcados ya por el mal de vivir, esforzándose por ver con sus ojos ciegos el limbo donde se agitan sus sombras cautivas. Luego, en lo alto, sobre el frontón, tres figuras viriles yerguen, en la culminación de la obra, un equivalente animado de la inscripción Dantesca: *Lasciate ogni speranza.* Se apoyan las

unas a las otras encorvándose en una actitud desconsoladora, los brazos extendidos y convergentes hacia un mismo punto, con el índice juntado, como expresando lo seguro y lo irreparable. Debajo de ellas, destacándose sobre agitadas muchedumbres, que constituyen el primer círculo del Infierno, una figura de Dante, o mejor, el poeta, desnudo, despojado de todo signo que pueda definir una época o una nacionalidad, medita, pero a la manera de un hombre de acción en reposo" (1).

"La puerta del Infierno" es una interpretación libre, una fantasía del tema Dantesco. Ni se ajusta a la Divina Comedia, ni responde a ninguna disposición de su arquitectura.

El poema plástico de Rodin es, a la vez, la puerta del Infierno y el Infierno mismo, — circunstancia que no ha sido indicada hasta hoy por ninguno de sus comentaristas.

Forzado por la limitación que suponen los medios expresivos de la escultura, Rodin se ve impelido a reducir el simbolismo de la sagrada trilogía Dantesca. Así, en grandes transiciones, pasa del segundo ámbito infernal, donde se castigan los lujuriosos, al noveno recinto donde se castigan los traidores; es decir, pasa del canto V al canto XXXIII, y evoca los dos episodios más célebres de la *Divina Comedia*: el de Paolo y Francesca y el del conde Ugolino. Este, sobre todo, se destaca en la obra de Rodin,

---

(1) Gustave Geffroy, *Vie Artistique.*

y forma como un grupo aparte. A no dudarlo, sintetiza la más desgarradora de las tragedias, y es donde el genio de Dante hace culminar lo patético de su arrebatada inspiración.

Evoquemos ese episodio. Guiado por Virgilio, Dante se halla en el confín interno de "Antenora", la segunda de las cuatro zonas concéntricas en que se divide el noveno círculo infernal.

Es un lago siniestro, que, por estar helado, parece de vidrio y no de agua. Allí ve a los condenados, llorosos en su livor, sumergidos en el hielo. Sólo tienen fuera la cabeza y todos inclinan el rostro hacia abajo. Están solos, de trecho en trecho. Mas, de pronto, el Poeta advierte dos en una misma fosa, puestos de tal modo que la cabeza de uno estaba sobre la del otro. Y vió cómo el de encima le clavó los dientes al de abajo, en el sitio donde el cerebro se une con la nuca. El cráneo cruje bajo sus dientes que lo trituran, y un eufemismo del poeta acentúa aún más la ferocidad alucinante de ese acto. "No de otro modo — dice — mordió Tideo las sienes de Menalipo, que Ugolino muerde el cráneo de su enemigo". En efecto, este arrebato de crueldad bestial sólo es comparable al que describe Estacio en el octavo libro de "La Tebaida". Tideo, herido mortalmente por Menalipo en el sitio de Tebas, pide a grandes voces la cabeza de su enemigo, muerto a manos de Anfiarao, y complacido por Capaneo:

....con furia insana y rabia fiera,
De verla ya sin alma no contento,
La comenzó a morder cual si tuviera
La cabeza sin alma sentimiento;
Tanto lo estimuló la cruel Megera,
Que estando ya sin vida y sin aliento,
Muchos que su inhumana hambre vieron
Quisieron estorbarlo y no pudieron (1).

Y como Palas retrocede horrorizada ante el etolio sitiador de Tebas, así Dante impreca e interroga al vengador pisano. Y éste responde. Una cosa sola le mueve a renovar en el relato su dolor desesperado. La promesa de que, al volver entre los vivos, Dante pregone la infamia del traidor a quien devora. Y habla. Es el conde Ugolino, y el otro, cuyo cráneo roe, el arzobispo Ruggieri. Capitán general de la armada dirigida contra los genoveses, asume Ugolino el gobierno de la patria al ser derrotado por aquellos. Y mientras las comunas de Génova, Florencia y Luca se coaligaban contra la ciudad gibelina, el conde cedió algunos castillos del territorio pisano a los luquenses y a los florentinos, con el objeto aparente de dividir a los enemigos y aislarles de los genoveses. Esas condiciones de paz, que pudieron ser un acto político impuesto por las circunstancias, fueron consideradas como una traición.

(1) Versión del licenciado Juan de Arjona a quien Lope de Vega llamó "Alma latina de Estacio".

Y de esa creencia se valió el arzobispo Ruggieri para sublevar la ciudad contra Ugolino, fingiéndose su aliado. Vencido y hecho prisionero, fué encerrado con sus cuatro hijos de tierna edad en la torre de los Gualandi, donde se les dejó morir de hambre.

Ahí se detiene la historia, ante las puertas enclavadas de la torre siniestra. Sus páginas registran cómo el traidor, traicionado a su vez, fuese preso y recluído en la lúgubre cárcel donde se extinguiera con sus hijos inocentes. Pero nada dice del drama horrendo comenzado en la tierra y continuado en la eternidad de un castigo alucinante. Ese drama ha surgido entero, se ha desbordado del alma justiciera de Dante; y más que su expresión poética es su alma misma, atormentada y divinizada en la epopeya del dolor humano. Ahora nos dirá cómo ese dolor se encarna y espiritualiza en la venganza y en la piedad de Ugolino. El relato se precipita en la breve sucesión de los hechos. Su desventura se va a condensar de pronto en un epílogo de siniestra crueldad. Se anuncia en la profecía de un sueño. Y al despertar sobrecogido, antes de la aurora, oye gemir a sus criaturas pidiéndoles pan. Se aproximaba la hora en que solían llevarles los alimentos, pero todos dudaban, pues cada uno había tenido la nefasta revelación de su destino. Así, en lugar de la presencia del carcelero con los alimentos, oyen de pronto que clavan la puerta de la horrible torre. El padre fija entonces la mirada en el rostro de los hijos sin hablarles. Calla y ahoga los sollo-

zos en su corazón petrificado. Lloran sus hijos, y Anselmito, el más pequeño, le interpela: ¿Qué tienes padre, que así me miras? Pero él acalla su dolor, y no profiere una palabra en todo ese día, ni en la noche siguiente, hasta que otro sol surgió de nuevo. Cuando uno de sus débiles rayos le permite advertir en el rostro de sus hijos el aspecto que debía tener el suyo, no logra contener un ímpetu de dolor, y muérdese las manos desesperado; y ellos, creyendo, que lo hacía por hambre, se levantan y acudiendo le dicen: — Padre, nuestro dolor será más leve, si comes de nosotros. Tú nos diste estas míseras carnes, y tú puedes despojarnos de ellas.—Entonces, acalla de nuevo su dolor cruento, para no entristecerlos más. Y aquel día y el siguiente permanecieron mudos. Mas al llegar al cuarto día, Gaddo se tendió a sus pies, diciendo: —Padre, ¿por qué no me socorres? Y allí murió. Y así vió caer a los otros entre el quinto y sexto día. Ciego de dolor, los busca a tientas, tropezando con sus cuerpos, y los llama desesperado durante tres días, hasta que, al fin, cae a su vez y se apaga su bárbara agonía.

El poeta ha querido acumular tamaño horror para hacer justicia a ese padre desgarrado en las carnes de sus propios hijos; y escribe así la página más profundamente humana de la Divina Comedia.

El conde Ugolino, según voces recogidas por Dante, había traicionado la patria; pero los hijos eran inocentes. Su tierna edad hacíales inmunes de toda culpa. Y esto es

lo que enardece el dolor y el furor del implacable pisano. El suplicio de esas criaturas, cuyo holocausto fué definido por De Sanctis "el coro de los niños inmortales", está identificado en la vida eterna del padre, convertido en verdugo de su acusador. Está en su ira, en su llanto, en su voz, en su mutismo, y, por sobre todo, en su venganza implacable.

Rodin ve el grupo siniestro a través de la concreción Dantesca. Lo evoca cuando la tragedia toca a su desenlace. Es, sin duda, una tentativa arriesgada, y de una responsabilidad que no excluye lo temerario. Se trata de dar formas corpóreas y tangibles a una tragedia que se resume en el espíritu de su protagonista, y cuya versión poética hizo palpitar las fibras de siete centurias.

Fuerza es declarar que las artes plásticas disponen de recursos muy limitados para resumirlo en toda su multiplicidad. Rodin lo evoca, pues, como ya lo había hecho Carpeaux bajo otro aspecto, pero ni éste ni aquél logran abarcarlo en sus obras respectivas (1). El escultor se ve precisado a elegir un momento, limitando su vastedad; y Rodin prefiere éste, así como Carpeaux había preferido otro. Pero la tragedia está formada aquí por una sucesión de momentos convergentes, y su extensión compleja excede la escultura.

El Ugolino de Rodin evoca, pues, el tema Dantesco,

---

(1) También lo intentó Zocchi en el monumento a Dante.

pero no lo contiene ni lo define. Lo evoca y lo sugiere en una obra de indiscutible potencia dramática, dentro y fuera del "Poema sacro".



Una parte considerable de la obra Rodiniana procede de "La puerta del infierno", que el autor deja sin terminar, pero no porque le sorprendiera la muerte. Esa idea había sido abandonada en vida desde hace muchos años. Son fragmentos que debían integrarla: *Eva, El beso, Paolo y Francesca, Ugolino y El Pensador.* Este debió representar a Dante. Pero sería árduo identificar al Poeta en esa figura musculosa y recia, en que más habla la energía física que irradia la luz del espíritu. Sin duda es preferible en la designación con la cual ha venido a exornar nuestra plaza del Congreso.

Aún sin llegar al retrato físico, que es en estos casos de una oportunidad muy relativa, puede y debe exigírsele a la obra un carácter representativo y evocativo que, refiriéndolo a Dante, el Pensador Rodiniano no acusa. Dante ha llegado a nosotros como la "encarnación de lo sobrenatural", según Víctor Hugo. Surge entre un crepúsculo y una aurora. Cierra la Edad Media y anuncia el Renacimiento. Es el último hombre antiguo y el primero en la renovación del espíritu. En su obra y en su vida, se mez-

clan y confunden los elementos de las dos civilizaciones que preparan la nuestra. En él, el visionario intuye y el observador comprueba experimentando. Pero en la concreción de su épica cristiana predominan el asceta y el místico, integrados en la austera disciplina del teólogo.

Por su estructura, *El Pensador* de Rodin se opone a lo que pudiéramos llamar *personificación* simbólica de Dante. Según el ya citado Hourticq, ese "Pensador gigantesco, rugoso como una piedra druídica, reune todas sus fuerzas de troglodita y retuerce sus abultados músculos de bronce por una pobre luz de pensamiento".

Y en verdad, se nos ofrece demasiado macizo en su estupendo y exhuberante modelado. Una vez más, aquí el escultor anula al ideólogo, y la obra de arte se ennoblece y triunfa por sí misma.



Un nuevo ejemplo de su expansión de vida, que cito para terminar. Rodin ha dedicado los últimos años de su energía al estudio y al análisis de las catedrales. Resume sus observaciones escritas y sus anotaciones gráficas un grueso volumen, que presenta a los lectores Charles Maurice. La obra póstuma de Rodin sorprende y conmueve a la vez. Su último voto de afirmación en la tierra, tiene la solemne majestad de un himno sagrado. La obra pos-

trera de este escultor, es un glosario de arquitectura. En las catedrales góticas, Rodin glorifica el genio de la raza, y, al hacerlo en el estilo ojival, lo glorifica en la más pura y diáfana de sus afirmaciones. Es el artista que se opone al doctrinario y lo subyuga. No concibió, ni pudo admitir, que en nombre de ningún credo se despojase a Francia de eso que es la expresión más perfecta de los siglos medios. Porque el estilo gótico, — cristalizado en el prodigio aéreo de las catedrales,—constituye la gloria más pura de Francia y su invención más feliz en el arte de los albores. Y Rodin amó ese arte con la ingenua y penetrante sencillez de un primitivo. Es que toda la ciencia de su análisis está hecha de sentimiento. Y sus intuiciones van más allá de los signos limitados o concretos. Hay en todos sus comentarios como una vibración de armonía, cuyo sentido se hace visible en una forma o en un símbolo. El vió como en esas obras colectivas pudo identificarse la omnipresencia que todo lo rige. Es su misterio animador, revelado en formas y símbolos que le hacen visible en una segunda creación, más conmovedora, pues, siendo humana, integra lo divino. Porque si hay algo más grande que Dios visto en la fe, es Dios visto en el arte, que es la fe de nuevo santificada en la belleza. Y Rodin amó las catedrales de Francia con ese doble culto sin límites. Sus glosas tienen el fervor que sólo conocen las oraciones y el éxtasis.

Pensad qué debió significar para él todo ese mundo de belleza pulverizado por las llamas, o reducido a mons-

truosidades informes, al hacinarse en su propio estrago. ¿Qué desmoronamientos se producirían conjuntamente en su alma, ante los nombres de Reims, Soissons, Nancy? Sólo una cosa cierta sabemos de él: cuando Rodin se extinguió, hacía más de un año que sus manos creadoras se habían inmovilizado. ¿Quién las detuvo? ¿Por qué ya no las agitaba ese impulso que jamás se rindió a ninguna tregua?

¿Qué dijeron a su alma, al entrar en la inmortalidad, esas catedrales profanadas en la violación y en el sacrilegio? ¿Qué visión llevó en sus pupilas inmóviles al penetrar en la sombra de lo no sabido? ¿Dónde convergieron las últimas luces de su espíritu en el momento del tránsito supremo?

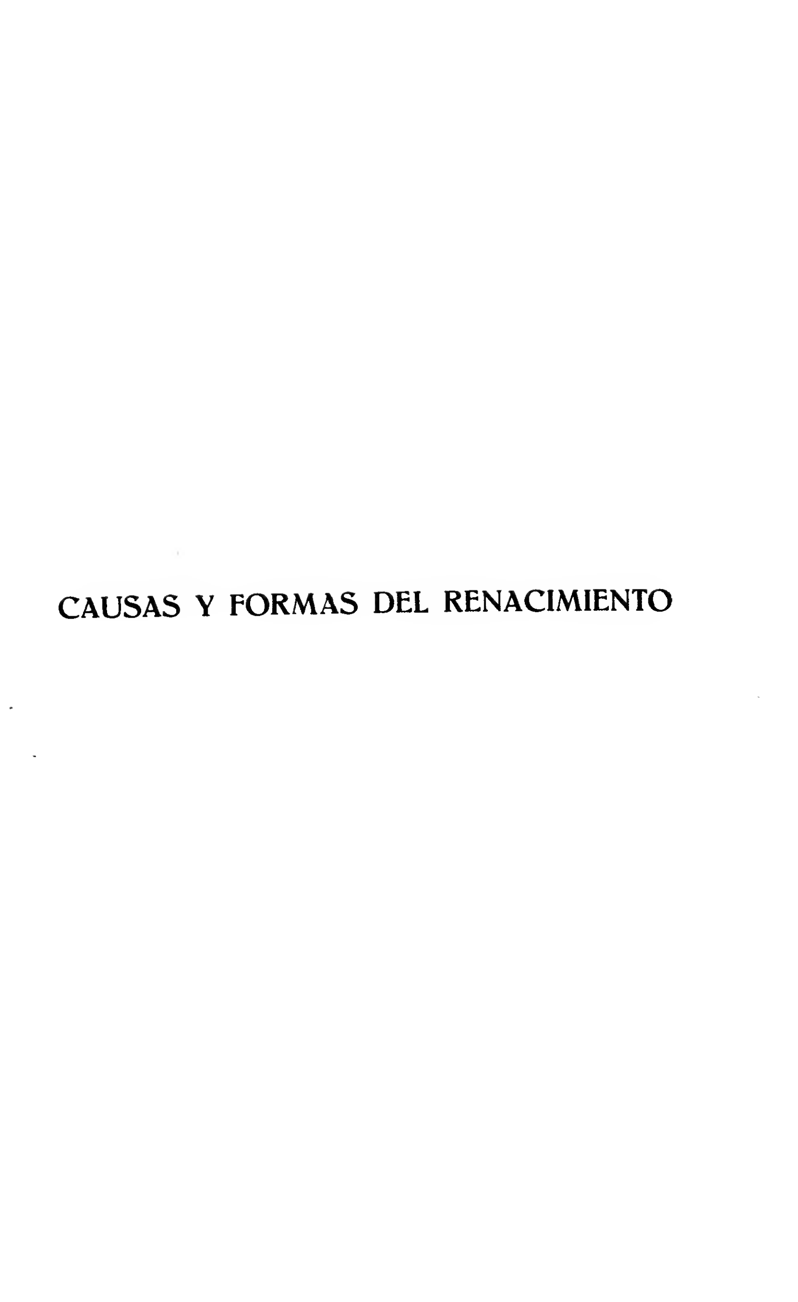
Antes de morir, Rodin vió, seguramente, la exposición que, en el Petit - Palais, se hizo del "arte asesinado". Allí están reunidas las obras rescatadas de los escombros y de las ruinas, procedentes de las villas bombardeadas e incendiadas. Renuncio a dar una idea, siquiera aproximada, de lo que es aquel conjunto desgarrador. Pero existe una imagen que puede sugerirlo. Hela aquí. Es Jesús con el pecho desgarrado por un obús.

Como veis, es algo que huye a toda previsión. Ninguna literatura fantástica o macabra, ningún arte torturador de la forma o desquiciado por las aberraciones del satanismo, ninguna alucinación, ninguna pesadilla, pudo

concebir jamás una imagen como esta, que es, a un tiempo, expresión y síntesis de una doble tragedia, en que se desangra la humanidad y sucumbe el espíritu cristalizado en el arte. Señores, señoras: os dejo en el misterio de esa imagen.



SOBRE ARTE



CAUSAS Y FORMAS DEL RENACIMIENTO

Entre los grandes ciclos de la historia hay uno cuyo nombre fulge en una aureola inmortal. Enlaza el misterio de la vida renovada, y haciendo converger en él todas las afirmaciones, resume el prodigio mayor que computaran los tiempos en el rodar armonioso de los siglos. La creación entera se reveló a su beso de luz, y el hombre, arrobado en el éxtasis de la comunión suprema, sintió refluir en su propia alma la esencia omnímoda de las formas integrales. Lo expresa una palabra: Renacimiento. Pero, ¿cómo asirlo? ¿Cuál es su carácter dominante, su palabra más sonora, su rasgo más enérgico, su ley universal y definida? Los interrogantes se desvanecen sin hallar el complemento de su armonía. No tiene una modalidad porque las comprende todas. En su espíritu movible hallan eco todas las vibraciones, así como en la arista del diamante se quiebran todos los colores del Iris.

Su genio es omnipresente y activo: intuye y realiza; adivina y crea; exalta y define; analiza y concreta; in-

venta y descubre; y por sobre todo ello, ennoblece la vida en un canto de primavera que resume la más alta aspiración humana. En él culminan todas las fuerzas, se impregnan todos los ardores, bullen todas las energías.

Dijérase que la naturaleza tomara por confidente al hombre, para elevarlo hasta su propio misterio animador. Le identifica con su infinitud y le agiganta a su contacto. Así, cada hombre es núcleo y síntesis. La unidad supone en ellos cantidad. El universalismo es su ley de gravitación. Las facultades no se excluyen en ellos: se integran. Forman como una especie aparte, en cuyas fulguraciones todo es extraordinario.

Quinet aplica la historia natural a los mitos griegos e intenta una explicación de sus genealogías con los restos fósiles de los grandes mamíferos terciarios. Paul de Saint Victor evoca la desmesurada fauna primitiva para establecer las proporciones de Esquilo. Los hombres del Renacimiento hacen aún más comprensible la remota evocación del Dinoterio y del Hiparión digitado. Sin duda, aparecen como el producto de una zona excesiva, ya que en la geología del espíritu el Renacimiento resume el período de lo gigantesco. Hay como una fermentación cósmica en los ardores de sus impulsos armónicos. Nunca la criatura humana afirmó con mayor amplitud su esencia divina. Dijérase que Dios señalara en masa a un pueblo para comunicar el advenimiento de una humanidad nueva santificada en la religión de la belleza. Hay en los hom-

bres que la integran como un efluvio de emanación celeste. Ellos lo sienten y lo expresan. Benvenuto ve su propia frente cernida por una aureola de divinidad; Colón explora el mundo físico, y después de duplicar la extensión del orbe, dice con arrogancia: "La tierra es pequeña". Leonardo parece escucharle e intenta la conquista del espacio sideral preconizando la máquina aérea, que el poeta de "Las loas" bautizó con un vocablo alígero. Y porque esa fase geológica lo es del espíritu, Miguel Angel fué llamado el de las cuatro almas. Abarcan el mundo, como si ellas correspondiesen a los puntos cardinales. Más que extraordinario, es único. Evocad la trasmutación realizada por el escultor de Alejandro, que modeló una montaña convirtiéndola en coloso, el cual sostenía una ciudad en la diestra mano y derramaba con la derecha un río sobre la llanura: Miguel Angel hubiera reconocido en él un hermano remoto, pues también proyectó transformar las montañas de Carrara en una imagen de alucinantes proporciones, para que la viese el navarca desde el azul Mediterráneo.

Ved cómo todo parece moverse en una atmósfera de prodigio.

La juventud tiene allí acentos que ignoró antes y desconoció después. El pueblo la glorifica y se exalta en el fervor de sentirse identificado con su impulso de renovación. El símbolo del espíritu nuevo es "Madonna Primavera". Anima el ritmo innovador de Policiano y se estiliza

en la exquisitez de Botticelli. Se la invoca con unción mística. El bíblico David hubiera reconocido su propia estirpe en los niños que la época denominó milagrosos. Y más de una vez parece intervenir el milagro en esta eclosión maravillosa, que se cristaliza en el arte de rehacer caracteres templados en la belleza pura. Donatello se yergue como rival de Bruneleschi y de Ghiberti a los diez y siete años. Este le vence a los veintitrés, y a esa edad le confían la realización de las puertas del Bautisterio, que se dijeran dignas del paraíso. A los veinte años, Donatello, vencido, es el colaborador de su rival en esta misma obra reveladora. Miguel Angel esculpe la Piedad a los veintitrés años. Masaccio muere a los veinticinco y se inmortaliza en los frescos precursores de la capilla Brancacci. Rafael pinta "Los esponsales de la Virgen" a los diez y seis años, y muere a los treinta y siete dejando una obra colosal. Se explica, pues, que los hombres se endosaran la púrpura cardenalicia a los catorce años, como León X, lograsen la jerarquía arzobispal a los quince, como Hipólito d' Este y alcanzaran la inmortalidad del heroísmo a los diez y ocho, como Astor Baglioni, identificado con la figura del celeste guerrero en el gran cuadro de Eliodoro.

Leonardo y Miguel Angel sobreviven y dominan como escudados por las gracias. En ellos la ancianidad es madurez florida. La vejez de Miguel Angel es la cúpula de San Pedro en Roma, cuya elíptica fué denominada por

Garnier un milagro de belleza y de misterio. La de Leonardo abarca toda la profundidad de su siglo y se extiende hasta el nuestro. Leonardo es la inteligencia universal del Renacimiento. Miguel Angel es la potencia. Rafael la gracia. Es la trinidad perfecta en la armonía del número sagrado. Ellos logran hacer admirar su propia fulguración de gloria cuando cada hombre se agiganta en las afirmaciones de su propio genio. Calculad su talla en el radiar de esa triple apoteosis. Pero, considerado en sí mismo, ¿qué es el Renacimiento? Sábese que señala el tránsito de la época medioeval a la época moderna y que afirma las características ideológicas del nuevo mundo. Pero, ¿dónde y cuándo se inicia ese tránsito? ¿Dónde y cuándo termina? Es difícil precisarlo de un modo concreto. Y ya que su vastedad multiforme no permite resumirlo en un término general, la crítica histórica fracciona sus elementos constitutivos y hace que cada uno se integre en causas de orden diferente. Y de ese modo el Renacimiento ha venido a tener en la filosofía un contragolpe inesperado. Lo que es armónico por definición se redujo a un capítulo de patología por una parte y a una desinencia intelectiva por la otra. Y cuando el genio dejó de ser allí la enfermedad que en el molusco produce la perla, fué para hacerlo desenterrador de ruinas ilustres. Por un lado, nos muestran pasiones anómalas, y por el otro derivaciones tributarias.

La contradicción surge inmediata. Erguido en rebeldía

entre el papado y el imperio, el hombre descubre su personalidad y la emancipa derivando esa virtud de sus propias pasiones. La renovación moral y política, aquí es armonía en el instinto. No se apoya en ejemplos clásicos, y sólo pone en acción cualidades de superioridad innata. Pero luego se tratará de armonizar una tendencia filosófica, y entonces harán que el Renacimiento alargue la mano a la antigüedad clásica a través de la Edad Media. Así el Renacimiento no es una reacción, ni una evolución. Es algo más y algo peor: es una supresión. Nos someten, pues, al ejercicio un tanto peligroso de saltar a pie juntillas varios siglos de historia. Y el hombre del Renacimiento que realiza este prodigio participa, como el centauro, de la dualidad que supone su naturaleza divina y bestial. Lo que hay en él de emanación celeste, alcanza formas definitivas. Cuando levanta la frente, ya lo hemos visto, un nimbo de luz se cierne en ella; y cuando cede a las pasiones ancestrales, amengua el alma hasta adherirse al lado originario. Y creen ver en ello una hora de plenitud en que el alma agita por igual los obscuros instintos de la naturaleza y las fulguraciones deslumbradoras del espíritu.

Existen, es verdad, ejemplos inquietantes, aun fuera de los delitos "enormes y sublimes", según el lírico decir de Alfieri. Evoquemos, sino, la serena figura especulativa de Marsilio Ficino. Es el verbo encarnado del humanismo. Su vida es un sacerdocio. Acerquémonos más a él y ad-

vertiremos disonancias al pronto inexplicables. Ese hombre, dedicado a la armonía de las ideas puras, en comunión constante con la austera majestad de Academo, es presa de supersticiones propias de un lugareño. Al oro puro de sus conceptos clásicos, va unida la escoria del fetiche. Así puede encender una lámpara votiva ante el busto del divino Platón, y consagrar diariamente la cábala de sus amuletos. Verdad que Schopenhauer, mostrándonos sus fallas, nos advierte que no es necesario evocar el aquelarre florentino para explicarnos las máculas de Marsilio.

Con todo, el hombre del Renacimiento se convirtió en la planta que, injertada, da frutos diferentes. No sólo se singulariza, pues, en sus virtudes, sino también en sus vicios y quizá tanto en éstos como en aquéllos. Difícilmente os mostrarán el Perseo sin indicaros los estigmas de su forjador tumultuoso. Lo creen un complemento necesario. Suponen que explica una modalidad, y sostienen sin vacilar que esas máculas dan razón de ser a la energía desbordante de aquel organismo. Ya no conciben la imagen si no va seguida de su espectro. Las fiestas más suntuosas se transfiguran en convulsiones apocalípticas. Toda flor oculta un áspid, así como la copa de toda libación está intoxicada por la "cantarella" de los Borgia. El propio Víctor Hugo, cediendo a la exigencia del consonante, hará rimar "italien" con "assassin". Italia, foco y centro de la cultura occidental, es también la gran incubadora del delito. Ya no hay historiador, grande o pequeño, que se

oponga al prejuicio y lo detenga en su desborde. La idea se encarna en el sistema y este forma cuerpo de doctrina. No importa comprobar que la Edad Media sea en Italia menos dura que en el norte de Europa. En Inglaterra, por ejemplo, ofrece los anales más trágicos de la historia. Y sino, escuchad a Saint - Víctor, el admirabilísimo comentarista de Shakespeare. La Edad Media, sombría en todas partes, dice, adquiere caracteres siniestros en Inglaterra. El rey es casi siempre rapaz y cruel; el señor feudal se convierte en bandolero; la Iglesia toma el aspecto de un capítulo de druidas al servicio de un sangriento dolmen; la jurisprudencia, tortuosa y feroz, se asemeja a aquel monstruo de la antigüedad que devoraba a los hombres en el fondo de un laberinto; la guerra es allí más bárbara, la rebelión más salvaje, el tomento más complicado, el cadalso más lúgubre: hasta la sangre brota más negra que en cualquier otro lado".

Luego no puede olvidarse que cuando Italia deslumbra con los esplendores de su genio, Europa sale del siglo XIV, que se agitó en el espanto de una locura universal. Y para que ninguna latitud se substraiga a la furia exterminadora, Tamerlán nos ofrece la medida de su ferocidad en la pirámide de noventa mil cabezas que levanta sobre las ruinas de Bagdad.

Extended el paralelo al siglo XV y también al XVI, contemplad el panorama histórico de las otras naciones europeas, observad en qué estado viven Alemania, Fran-

cia y España y veréis que cuando el crimen no delata premeditación en las testas coronadas y gentilicias, afirmará su alevosía en las danzas macabras de los asesinatos colectivos. No: el arte de bien asesinar no era patrimonio del Renacimiento. Esos crímenes se consumaban en todas partes, y quizás en mayor escala, sólo que eran menos ilustres y tenían un escenario menos suntuoso. En esto podemos convenir.

El error, que viene a ser en este caso una verdadera deturpación histórica, consiste en haber generalizado en vez de individualizar. ¿Puede, por ventura, el crimen de Cellini explicar la obra de Leonardo? Y si obedecen a la misma ley de exhuberancia y de extravío ¿porqué a los estigmas de aquél se opone la severa integridad de éste? El veneno alevoso de Ribera, ¿puede en España explicar la obra serena de Velázquez? El impulso delincuente de Alonso Cano, ¿hace más comprensible la dulzura de Murillo? Y los ejemplos podrían extenderse a todas las naciones. Pero las preferencias están por Italia. Las personificaciones del mal se descubren en su gran época en todo instante. De Maquiavelo llega a hacerse el símbolo del "homo duplex", y toda su doctrina ya la habían expuesto Luis XI en Francia y Ricardo III en Inglaterra. Los dos sostienen a la vez: "Perfidia es virtud de hombres de estado".

Y por fin, el Renacimiento ¿es Maquiavelo cuando en "El Príncipe" enseña al tirano el arte de esclavizar al

pueblo, o cuando en los "Discursos sobre Tito Livio" enseña al pueblo el arte de exterminar al tirano? ¿Es el libertinaje de Filippo Lippi o la pureza del Beato Angélico? ¿Es César Borgia o Paolo Sarpi? ¿Es el pueblo que solloza al escuchar el verbo inspirado de Savonarola, o el que le lleva a la hoguera? ¿Es la muchedumbre que irrumpe en un grito de dolor ante el féretro de Simonetta Cattáneo, porque es bella, o la que, en un arrebato místico, destruye en las llamas de Santa María Novella las obras de los grandes maestros? ¿Es la sorda rebelión de Miguel Angel o la dulzura de Botticelli?

No: el Renacimiento no halla su contrapeso necesario en una facultad negativa. Su código social no puede buscarse en los panfletos del Aretino, sino en los preceptos de Baltasar Castiglione. Hay renovación, no sólo en la estética, sino también en la ética; no sólo en el arte sino también en las costumbres. El Renacimiento es fuerza viva, y radiosa y bella, que se substrae al vértigo y se eleva entre sus espirales huracanadas. Por eso culmina y pasa sobre las tempestades glorificándose en sí misma. Ved ahora de dónde procede aquel criterio, brevemente resumido en su desarrollo genealógico. En la Edad Media el individuo era un simple miembro de instituciones dadas, y su personalidad anulábase en ellas. La lucha entre los papas y los Hohenstauffen lo revela a sí mismo, de un modo casi inesperado, y coloca a Italia en una situación política completamente diversa de los otros países occi-

dentales. El pueblo se desliga, a la vez, del poder divino y del poder secular, y abandonándose al propio instinto origina un fenómeno nuevo en la historia: el Estado como obra de arte. Asistimos, pues, a la transformación de toda la vida italiana.

El pueblo, después de haber destruído el feudalismo, se ve forzado á disgregar las asociaciones que lo habían constituído. Y en Florencia ello es aún más evidente. Pero la iniciativa estaba erizada de peligros. Las antiguas instituciones se desmoronaban antes que se formasen las nuevas. Y así, la comuna y el pueblo se ven de pronto relegados a sí mismos. El individuo, quebrantando todo vínculo, sólo puede confiar en su propia iniciativa. Su situación presente y la porvenir, dependen ya en absoluto de sus condiciones individuales. Así se desarrolla la personalidad y adquiere formas variadas y novísimas. Es un momento de gran selección natural, en el choque de ambiciones y egoísmos. De las guerras intestinas y las luchas personales surge un nuevo tipo de dominador en el tirano. Es el triunfo del más apto. Nada importan ni su origen ni su condición. Ha sabido vencer y ello basta. Mercader o aventurero, se justifica en su propia obra. Así como Atenas confiaba sus ejércitos a los poetas, nombrándoles estrategas sólo porque eran de verbo inspirado, Italia elevaba a la categoría de tirano a los hombres capaces de serlo por la irradiación de su potencia mental, prescindiendo de que fuesen bastardos como Bosso d'Este en

Ferrara, Segismundo Malatesta en Rimini, Francisco Sforza en Milán y Fernando de Aragón en Nápoles. El Estado fué en ellos inteligencia y hombría a la vez. Pero ese tirano acusa una profunda originaildad de carácter. Llega abriéndose paso por entre una selva espinada de violencias y peligros. Templado a toda la dureza de los tiempos, no retrocede ante ningún arbitrio, si lo juzga necesario para afianzar su poder. Pero, al salir de una encrucijada, queda extático ante una madona de Luca de la Robbia. Y cuando la nobleza hereditaria aun no ha salido de la barbarie en el resto de Europa, ya se encuentra en su palacio el refinamiento del gentil hombre moderno.

Dedica sus horas mejores a su biblioteca y a su museo. Atrae a los hombres célebres y les colma de honores y mercedes. Y en la época en que los lobos aún invaden las calles de París, Italia generaliza de tal suerte la cultura, que las damas cultivan con brillo la elocuencia. Así vemos a la princesa Hipólita Visconti en el congreso de Mantua pronunciar un discurso al príncipe Pío II, y a Bautista de Montefeltro, esposa de Malatesta, arengar en latín a Segismundo.

El tirano forma un medio superior. Y en ese medio, priva la inteligencia. Se cultiva con esmero el arte del buen decir, y, en algunas ocasiones, un discurso logra más que un ejército.

De este cuadro, innegablemente magnífico, y muy exacto, deduce Stendhal lo que él llama culto de la ener-

gía en la belleza del crimen. Lo deriva de la "Historia de las repúblicas italianas", de Sismondi y del tercer libro del "Príncipe de las letras", de Alfieri, aun cuando la crítica literaria no lo haya advertido. Luego, Taine desarrolla ampliamente el mismo concepto en su "Filosofía del arte", allí donde estudia la pintura en Italia.

* * *

El segundo punto del tema, que enlaza el Renacimiento con la antigüedad clásica, y le hace derivar de ella, es, sin duda, de mayor importancia. El problema eslabona aquí dos contradicciones y anula, o por lo menos reduce, el genio de una raza en su más alta fulguración de gloria. En esa teoría el Renacimiento se opone a la Iglesia y, por ello mismo, lo hacen tomar impulso de los humanistas. A las negruras medioevales — así lo dicen — contraponen la serenidad griega. Más que dos formas estéticas, son dos religiones lanzadas una contra otra en el choque de obras maestras. Los dioses luchan aquí presentando sus legiones de belleza pura. El arte debe revocar la historia y la humanidad volver sobre sus pasos. ¿La Edad Media cristaliza todas las negaciones? Pues el Renacimiento salta sobre ella y hace revivir el espíritu clásico.

Este nuevo prodigio se produce en un segundo contragolpe de la historia, el día que se derrumba en Oriente el imperio romano, el año 1453, es decir, en la segunda

mitad del siglo XV. Recordemos esta fecha. La caída de Constantinopla en poder de los turcos hace que muchos sabios griegos se refugien en Italia. Llevan consigo textos originales, raros y preciosos. En Florencia dan impulso al humanismo, y de éste surge la academia platónica, que es la más alta creación filosófica del Renacimiento.

Veamos en qué consiste su obra eficiente. Desde luego cabe observar que no contribuye a difundir el idioma griego, sino de un modo limitadísimo, y menos aún influye en la erudición literaria, ya floreciente. Su empresa fué dirigir la erudición misma al estudio de los filósofos antiguos. El primer impulso débese a Jorge Gemisto. Su entusiasmo por Platón hace que los aristotélicos Escolario y Gaza susciten una polémica, cuyo restallar alcanza a otro griego: Besarión, que interviene en la querella con espíritu ecléctico.

Estéril en sí misma, esa disputa sugiere a Cosme de Médici el propósito de renovar la antigua Academia. Educa a Marsilio Ficino, y éste viene a ser la encarnación misma del neoplatonismo en Italia. La Academia nace y muere en él. Su vida la abarca; sus obras la sintetizan. Como institución, fué de alcances precarios. Funcionó regularmente hasta el año 1478. Pero después de la conjuración de los Pazzi, en la cual pereció Julián de Medici, se turbaron los ánimos y ya no fueron posibles las amables disquisiciones de Careggi.

En torno de Marsilio Ficino se agruparon muchos

adeptos, pero sólo dos merecen recordarse: Cristóbal Landino y León Bautista Alberti.

Todos sus afanes especulativos se reducen a conciliar el paganismo con el cristianismo, el espíritu con la materia, lo divino con lo humano, Dios y el mundo, e incapacitados para hallar la unidad racional de esta comunión, lo reducen todo a símbolos y alegorías. El platonismo italiano, y en esto concuerda toda la crítica, carece de valor científico. Marsilio Ficino, su más ilustre representante, no produce ninguna obra original. Su vasta labor es un glosario de las fórmulas importadas por los fugitivos griegos. No logra equilibrar un principio orgánico que se constituya en sistema. Su panteísmo nace de la confusión y vaguedad de sus conceptos. Es como la disonancia de dos elementos antagónicos, cuya fusión no logra realizar. Son términos adoptados que no traducen ideas formadas por el medio.

La acción de los humanistas no se oponía, pues, al cristianismo católico. Por el contrario, ya se indicó, su objeto era fundar la idea cristiana sobre la doctrina platónica, o mejor, demostrar que son una misma cosa. Según Marsilio Ficino la vida de Sócrates es un símbolo continuado de la vida de Jesús. Las doctrinas del estoico y las del Evangelio son idénticas. Cuando enciende una lámpara ante el busto del divino Platón, no es que lo consagre como filósofo: lo adora como santo. Es una

imagen ejemplificadora, así como para el cristiano lo son las del propio culto.

El neoplatonismo no quiere, pues, matar a Cristo para resucitar a Júpiter. Y cuando os muestren a Lorenzo el Magnífico cual lo reproducen las estampas de la época, en medio de su pueblo y recitando poesías carnavalescas, responded que su ritmo tiene un fin educador, y que a poca distancia predica Savonarola; y que ese mismo pueblo irrumpe de la catedral y estalla en sollozos, aterrado por el verbo flamígero del moderno Isaías; y agregad que entre sus auditores también está Miguel Angel, templando su alto espíritu para culminar al fin de su vida en el símbolo máximo de Roma cristiana. Y vengamos a la conclusión. ¿Qué nos legaron los humanistas, fuera de la arqueología literaria? En el orden de la ética pura ejercieron una influencia negativa. Así lo declaran aún sus glorificadores. La especulación ideológica también se resume en un término negativo. No produce en Florencia ningún filósofo. No lo es Ficino, ni Alberti, ni Landino, y recuerdo a las tres cumbres mayores. Los filósofos no proceden del platonismo: o son experimentalistas como Galileo, o teólogos como Bruno. En literatura pretenden evocar lo antiguo, y sólo consiguen una reproducción mecánica, erudita pero fría, aniquilada por su propia esterilidad. Y, lo que más importa, el humanismo contuvo la obra espontánea, viva ya en el ambiente de la época. Todas las tentativas de historiografía clásica no valen las

historias florentinas en lengua vulgar. Estas viven, no sólo por su calor y movimiento, sino también por la emoción continuada de lo que es verdad en el espíritu de quien observa antes de ser traducción en quien escribe. Nada tiene que ver allí la sabia y fría retórica del humanismo.

Agreguemos, además, una circunstancia sin duda muy significativa. Ningún artífice del Renacimiento, absolutamente ninguno ha estado en Grecia, y ninguno fué a descubrir la belleza fuera de Italia. ¿Hay contradicción en ello? La majestad de Leonardo acude a responder con lógica acerada. Su controversia con los humanistas constituye el proceso más definitivo de la superfetación helenizante. Solicitado por ellos, se niega a seguirles, y entonces contestan a la repulsa calificándole de ignorante. En la réplica de Leonardo se ilumina la síntesis más profunda de su época: "Me tildan de ignorante, dice, porque en lugar de tomarles como maestros, acudo a la que fué maestra de todos: la naturaleza". Se advierte el gesto desdeñoso que debió acompañar esas palabras de admonición y de doctrina. Miguel Angel las confirmaría clavando una antorcha en el ombligo del cadáver, cuyo misterio revelado aun nos habla en la viva humanización de lo que él llamó "terribilidad".

Y repitamos que los humanistas, retrotrayendo el espíritu de la época hacia la antigüedad clásica, inician las ciencias experimentales con Alberti y Leonardo, crean

un nuevo estilo en arquitectura con Bruneleschi, desechan la tradición bizantina en pintura con Giotto, inician la escultura moderna con Nicolás y Juan de Pisa, crean el arte de la guerra con Alberico da Barbiano, dan impulso a las intuiciones del geógrafo Paolo Toscanelli, integradas en el genovés que descubriera nuestro continente, fundan la estadística con Mateo y Juan Villani, crean la historia en el sentido moderno con Maquiavelo, la novela picaresca con Franco Sachetti y descubren el paisaje literario con Petrarca.

La característica del genio ha sido en todo tiempo crear y anticipar el futuro. Y cuando los sabios helenos llegan de Constantinopla ya hace más de un siglo que Dante destacó su talla gigantesca sobre el fondo medioeval: Dante eterno, Dante que no pasa. Y para que el prodigio fuese mayor, en él halló su cohesión civil y política todo un pueblo unificado en el idioma, cuya afirmación orgánica es la "Comedia" que por algo nosotros seguimos llamando "Divina".



EVOLUCIÓN DEL ARTE ARGENTINO

Dentro de breves días la ciudad que hoy me hospeda ealizará un acto de afirmación en los predios de su cultura artística. Ayer, fué en Córdoba la docta y en Tucumán la heróica; luego será en esta resonante metrópoli, afiebrada ya por otras actividades que no son las que convergen en el bienestar de los caudales acumulados. Corresponde la iniciativa al "Círculo", cuya honorable presidencia me señala un lugar en esta tribuna, para que yo ilustre el significado y alcance de ese acto. Lo es de afirmación, repito; y es de los que nos permitirán borrar "el estigma de inferioridad con que siempre nos marcaron los europeos", pues se ajusta al ritmo de las razas preclaras.

Establecido que las naciones valen, sobre todo, por su crédito intelectual, no puede haber disonancia en mi comentario, toda vez que esa iniciativa reconoce implícitamente la profunda armonía que lo rige. Porque no determinan la grandeza de las naciones, ni la extensión

del territorio, ni la floridez de su comercio, ni el cúmulo de sus caudales, ni el poder de sus ejércitos, si a todo ello no se adicionan las concreciones de la forma reveladas en la belleza. Nos lo dicen los espectros de Cartago y de Beocia, que lo son de admonición severa, para que no aprendamos a volverles las espaldas, tenso el espíritu hacia la nobleza de otro destino.

Y con esto paréceme haber definido el significado de vuestro Salón de Arte, próximo a inaugurarse. Y aún puedo arrojar sobre este punto una luz de reflejo, al transcribir el comentario que hiciera una voz autorizada refiriéndose a nuestro salón de Buenos Aires: el Salón Nacional es "aquello que por no existir nos hacía ruborizar de nuestras vacas y de nuestros trigos y nos colocaba en un nivel tan inferior con respecto a otras naciones que nos obligaba, gacha la serviz, a arrear tristemente nuestras tropillas por la desierta y melancólica pampa". Estas frases, que pronunció el doctor Cupertino del Campo, yo las repito aquí con viva exultación, pues evidencian una etapa doblemente superada en los dos núcleos mejor dotados de la República.

Nos habíamos equivocado. Nos creímos un pueblo de agricultores y de ganaderos, y nuestros poetas nos dicen cómo el buen arado etrusco se integra en la dulce musa Virgiliana, y realizan un ideal de latinidad en América, en nuestra América, que tiene, para vigorizar su númen, dos inmensidades propicias: la extensión de la

Pampa y la culminación de los Andes. Fijémonos cómo en ellas ya están realizadas las dos epopeyas de la raza, en la curva de una parábola también sin límites.

Y un pueblo que tiene tales afirmaciones, ¿podía estar privado del don de la belleza? Se nos dijo que "eso" vendrá después, cuando hayamos crecido un poco más, cuando seamos adultos. Y los que así discurren, no advierten que menoscaban un legado gentilicio en dos personificaciones augustas: Belgrano y Mitre; Belgrano que funda la primera escuela de dibujo en 1799 y Mitre que organiza la primera exposición de Bellas Artes en 1859. Precursores al fin, extendieron la acción que nos emancipa en Tucumán y nos organiza en Caseros al dominio del espíritu, y ello con la suma armonía que preside la belleza.

La iniciativa prócer no fué emulada, no, en las épocas sucesivas, y nuestro arte creció y se formó a pesar del medio y contra él. Desde luego, no logró los apoyos oficiales sino muy tardíamente, y en forma de precarias alternativas. Porque existe un arte nuestro, y, urge decirlo, así como se nos revela no es inferior a ninguna manifestación nacional. No reviste, es verdad, caracteres definitivos. ¿Pero es que, desde el punto de vista intelectual, podemos ofrecer nosotros caracteres especiales o elementos particulares que nos diferencien de los otros pueblos civilizados?

Todos los elementos de la cultura europea están en

nuestra cultura nacional. Las circunstancias que nos elevaron a pueblo libre primero, y a nación constituída después, nos indujeron, imperativamente, a improvisarlo todo. Y en ello, cabe advertirlo, se evidenció una vez más la dúctil y omnímoda agilidad nativa. Es verdad que tuvimos lo nuestro en una amplia y libérrima adopción. No podíamos crearlo, porque hay en la historia un fatalismo que nadie puede salvar y no podía exigírsenos a nosotros que lo eludiéramos. Nos ajustamos, pues, a las leyes de su alta armonía ordenadora en una pura comunidad de ideales. Lo dice el impulso libertador que nos vino de Norte América y nuestra Constitución que basamos en la de ese pueblo, lo repite nuestro Código civil que adopta ampliamente los otros códigos, lo confirman nuestras instituciones en la multiplicidad de sus atributos y, sobre todo, lo justifica la amalgama de razas que integran la nacionalidad, políticamente constituída sí, pero no organizada en su unidad espiritual.

He pronunciado, señores, la palabra de mayor responsabilidad, y me complace asumirla en toda su extensión. Acudo a ilustrar esa palabra como corresponde, en lo que respecta al arte.

He oído hablar muchas veces de lo que debía ser nuestro arte para que fuese nuestro, y alguien ha creído descubrir el carácter nacional de la obra en su propio asunto. Este es, entre todos nuestros problemas de estética, el de mayor importancia, sin duda. Por lo menos es el

que más nos ocupa y preocupa. No nos basta esculpir una bella estatua o pintar un cuadro hermoso. Es también necesario que ese mármol y ese lienzo definan su propio carácter étnico en su doble expresión física y espiritual. Y porque nadie ignora que ello implica un sello de nobleza, hacemos converger en su advenimiento afortunado, todos nuestros afanes y todas nuestras inquietudes. Pero sin advertir el contrasentido, pretendemos fijar primero un cánon para ajustar a él un arte, aún indefinido. Esto es: pretendemos hacer primero una teoría, elevarla a sistema orgánico, y luego producir la obra que la integre. O, lo que es igual, tener una estética antes que una forma de arte, de la cual, sin embargo, debiera ser el derivado consiguiente y lógico.

Incurren en un error más grave todavía al dar la receta de ese nacionalismo plástico. Ella se reduce a un simple itinerario. "La salvación está en la pampa", dicen. Sus aspectos naturales contienen bellezas que aún no han sido reveladas". En este punto no se equivocan; y su exhortación fuera laudable si no revistiese limitaciones excluyentes. Pero es el caso que nuestros artistas no lo ignoran, y algunos lo demostraron en forma significativa. Conocemos los ejemplos de Fader, Ripamonte y Quirós. Por su parte, con una simple calleja suburbana y un farol, Collivadino ha revelado cómo puede lograrse una expresión de alta poesía. No es menester acudir siempre a la pampa, ni a su complemento inevitable per-

sonificado en el gaucho. En todo caso aquella importaría una expresión rural y harto limitada en nuestro arte. El gaucho integra la nacionalidad, pero ni la define ni la determina. Y nadie puede sintetizar en él los diversos caracteres de todo el país.

El arte nuevo ha venido a comprobar que el tema, considerado en sí mismo, o tiene una importancia limitadísima o no tiene ninguna. Y pretender que la pintura argentina se nacionalice por sus temas es desconocer la esencia misma de su valor representativo.

Si adoptásemos ese criterio ateniéndonos a la recíproca, diríamos que es veneciano el "Otello" de Shakespeare, español el "Cid", de Corneille y polaca "La vida es sueño", de Calderón. Y sin alejarnos de las artes plásticas, afirmaríamos que Decamps no es un pintor francés porque los temas de sus cuadros son orientales, y Delacroix no tendría patria determinada porque la multiplicidad de sus temas geográficos no nos permitiría asignarle una con preferencia a otra. Y para que mi demostración sea concluyente, permitidme invocar el nombre de Domenikos Teotokopulos; él nos dirá que el más intenso de los pintores españoles es un griego de escuela italiana.

Sirva ello de respuesta a M. Leopoldo Mabilleau, quien sólo vió, o creyó advertir en nuestro arte "algo italiano, algo francés y algo español".

Pues no debe ignorar M. Mabilleau que "eso mismo"

pudiera observarse en el Museo del Luxemburgo. Así, entre otras cosas, yo le diría: ese Besnard es un veneciano, este Roybet un holandés, y aquel Blanche un inglés. Y quien conozca la obra de esos pintores, de valor muy desigual sin duda, sabe que indico influencias incontrovertibles.

Empero, justo es advertirlo, ninguno de ellos anula su propia personalidad en las escuelas originarias.

No siempre podemos afirmar lo propio de nuestros artistas. Debe combatirse, pues, la imitación servil, anulada por su propia inferioridad excluyente. El artista que para traducir sus ideaciones se pone una librea, tenga de plata o de oro los galones, evidenciará un alma de lacayo, y el arte sólo define jerarquías en la sinceridad de sus afirmaciones. ¿Qué nos pueden importar, entre otras cosas, nuestros paisanos del Norte en la deformación de los calcos zuloaguescos? El artista que lo sea de verdad, debe encararse con la naturaleza, sea cual fuere, y vibrar a su contacto, libre de intermediarios. No debe pensar en "como haría eso" tal o cual maestro. La comunión ha de ser directa, y mondo el espíritu que anhela identificarse con la belleza permanente de las cosas. Allí donde falten esas virtudes de sinceridad, sólo tendremos derivaciones atenuadas por una retórica sin el cálido ritmo que anima la vida.

La obra de arte se nacionaliza por su carácter y por su estilo. Aquel supone condiciones de raza homogenei-

zada; éste, tradiciones que lo unifique en su cultura. Pues ambos son ajenos a nuestra vida propiamente dicha. Y así como no hay unidad antropológica de raza tampoco existe unidad espiritual en su expresión de arte. Pero precisamente porque ese arte traduce lo que hay de vago, de indefinido en su propia inquietud, es el que corresponde al momento y es históricamente argentino. Observemos, sino, el aspecto físico de nuestra capital. Todos los estilos de arquitectura se confunden, inarmónicos, en sus edificios. Muchos de aquellos se deforman y pierden su carácter originario, obedeciendo a los influjos del medio. Pronto, junto al palacio del congreso, que es de estilo romano, tendremos una universidad de estilo gótico. No omitimos el profuso palacio de las aguas corrientes en su arbitraria opulencia chillona, para comprobar que son formas opuestas y contrapuestas, y que si no son anacrónicas en su estrídula disonancia, es porque traducen la vaguedad de un período de formación y concuerdan con los elementos convergentes en él. Apartemos ahora los ojos de esos edificios, cuya estética no rige ninguna ley edilicia, y fijémonos en sus habitantes. Todas las razas se evidencian en ellos. Y allí donde creemos ver un asiático, un teutón, un eslavo o un sajón, advertimos, en realidad, un núcleo de argentinos. Pero ya sabemos que si integran constitucionalmente la nación, no la determinan en su unidad espiritual. Ella surgirá, definitiva, cuando se amalgamen y fusionen en proporcio-

nes armónicas; y quizá tengamos entonces también nuestra expresión más propia en un idioma cuyas partes constitutivas sean de prevalencia americana en su característica argentinidad. Pero tendremos, a no dudarlo, un estilo en arquitectura, una inspiración inconfundible en música, una personalidad definida en literatura y una escuela propia en la doble manifestación de nuestra plástica. Mientras ello se elabora en el crisol obscuro del tiempo, sólo cumple exigirle a nuestra pintura y a nuestra escultura que sea de su hora. Y esa hora, justo es reconocerlo, fulgura, y en una realidad tangible.

Tenemos, pues, artistas nacionales y arte nacional; y lo que más importa, es que también hay un público nacional. El balance de algunos años artísticos, antes que la crisis nos paralizara, arrojó sumas de sorprendente magnitud. Así es como se formaron en nuestro país algunas galerías privadas, dignas en verdad de considerarse. Dígalo, sino, el legado Madariaga a nuestro Museo. Y no cabe imputar el fenómeno a mera ostentación de plutocracia advenediza. El gusto de adoptar una obra de arte supone también una facultad de comprensión estética. Y cuando la cultura de un pueblo logra esa elevación, es porque ese pueblo sabe cristalizar en forma de arte la belleza. De suerte que cuando leemos en las publicaciones artísticas que el yanqui Tal, rey del carbón o del acero, ha pagado sumas fabulosas por una obra célebre, no debemos inferir que ha procedido por alardes incomprensi-

vos. Observemos que junto a ese yanqui adinerado discurre con serenidad platónica un filósofo como Emerson, canta un poeta como Witman y pinta un artista como Whistler. Y viniendo a nosotros, ¿creéis acaso que nuestros paseos públicos ostentarían obras de Rodin o de Meunier si no pudiéramos pronunciar con orgullo el nombre de un escultor como Irurtia?

Nieguen, en buena hora, la evidencia los Doctores de la Duda, escudados a veces por el pupitre ministerial. Pero cuando se nos diga que el arte argentino es una vaga aspiración, respondamos que las obras de esos artistas afirman luminosamente nuestro crédito intelectual fuera de la patria, y son adquiridas por museos extranjeros, o figuran en sitio de honor en las grandes exposiciones universales o alcanzan recompensas señaladísimas en centros donde la tradición habla de glorias seculares. Tal es el caso de Collivadino en Venecia, de Irurtia en París, y de Zonza Briano en Roma; de Zonza Briano, que, mientras ocupa con su "Pensamiento helénico" la gran rotonda en el certamen universal de la Urbe latina, un grupo de colegas "bien intencionados" le niega entrada en la exposición de nuestro centenario, y ello precisamente cuando todas las energías de la patria exultaban como confundidas en una diana triunfal. Y añadamos: argentino es el maestro que rige la batuta en el mayor coliseo de Londres; argentino es el nombre del novelista que Avila consagra en una de sus calles; argentinos son los pintores que Milán y

Florencia inscriben en los cuadros de honor de sus academias; argentinos son los comediógrafos que se aplauden en España y en Italia; y si ya no se nos pregunta "allá", cómo nos vestimos "aquí", es porque hemos dicho cómo vestimos nuestro pensamiento, ya que toda nuestra dignidad está en él, según el decir luminoso de Pascal.

Existe, por tanto, un arte nuestro, que no es definitivo, como se sabe, pero que es históricamente representativo, pues se ajusta a las transformaciones lógicas de la evolución. Fué neoclásico, o romántico, o naturalista, cuando convino que así fuese. Y de las acuarelas de Sheridan a los dibujos de Ripamonte, de los lienzos de Pueyrredón a los de Fader, de las esculturas de Cafferata a las de quien proyectara el monumento del Himno, sigue su desarrollo progresivo y delimita, una tras otras, todas sus etapas de progreso evolutivo.

Hagamos aquí un alto y evoquemos el período que preparó nuestra floración.

La historia que antecede, cabe en la brevedad de una negativa: en el primer cuarto del siglo emancipador, casi no hay rastro de arte en Buenos Aires. Y en los cincuenta años que le suceden, el período comprendido entre 1825-1875, la acción de ningún argentino influyó sobre sus contemporáneos. Se evocan nombres, se recuerdan obras, mejor intencionadas que realizadas, pero el valor substancial del arte sólo está allí en muy reducidas proporciones.

Siguiendo el orden cronológico, al ya citado iniciador

de procedencia hidalga, deben seguir los nombres de Agrelo, Lastra y Boneo. Sea cual fuere el valor substancial de su obra, yo pronuncio con altísimo respeto esos nombres; y si me detengo a considerar la época en que les tocó vivir, entonces descubro una forma de nobleza heroica en la persistencia con que resistieron la hostilidad ambiente para trocar en misión la vocación dominadora. Mas el primer núcleo constitutivo de nuestro arte lo inicia Mendilaharzu, y llega hasta de la Cárcova. Comprende la actuación de Giudici, Della Valle, Sívori, Schiaffino, Ballerini, Rodríguez Etchart, Fernández Villanueva y Caraffa como pintores; y como escultores enumera a Cafferata y a Correa Morales. Y por la acción directa de unos y concurrente de otros, se funda el Museo, se nacionaliza la Academia y se instituyen becas nacionales.

Llegamos, así, al momento actual. Vosotros conocéis como yo la gallardía de su empuje viril. ¡Pero cuánta brega ignorada hay en cada una de sus afirmaciones! ¡Qué trabajosa fué la ascención y cuán ruda y áspera! Bien lo sabemos nosotros que vimos nacer y morir "La Colmena" y el "Ateneo", pero que también vimos cómo persistía en la "Sociedad Estímulo de Bellas Artes" el calor propicio de un grande anhelo! Y todavía subsiste, olvidado como siempre, ese viejo centro de cultura, donde sin embargo se templaran las mejores energías cuya floración presenciamos hoy. Subsistió entonces como pudo, acusando en su vivir precario la incuria de la Urbe, donde

tenían vida todas las arterias y donde sólo aquella palpitaba como ocultando su fulgor virtual. Y si hoy podemos señalarla como una veta de oro en el gran bloque de la patria, es porque dos artífices infatigables apartaron con tesón pertinaz la escoria que pretendía desvirtuarla. En ese viejo centro educador, el único que existiera en el país, ellos fueron por espacio de varios lustros los únicos maestros y su magisterio fué ejercido con nobilísimo y continuado desinterés. He nombrado a Angel Della Valle y a Reinaldo Giudici: ellos depositaron con mano abnegada la gota de aceite que alimentó la lámpara propiciatoria, y labraron "una labranza sin lucro" en las vías del espíritu. Sea este recuerdo un homenaje tardío a la memoria de quien tradujera el ímpetu huracanado del "Malón", y llegue con dulzura inefable al buen maestro que trazara con alma conmovida "La distribución de la sopa a los pobres". (1).

Otros nombres quedan vinculados al progreso de nuestro arte, y esta vez son tres ministros: Bermejo, González y Magnasco. El primero funda el Museo, el segundo nacionaliza la Academia y el tercero hace efectiva la institución de las becas nacionales. Si éstas necesitaren justificar el decreto, dos nombres bastaran para ello: Irurtia y Quirós. Saavedra Lamas no lo creyó así, y las becas fueron suprimidas. Saavedra Lamas, cuya obra ministe-

(1) Ambos lienzos se hallan en el Museo Nacional de Bellas Artes.

rial se resume en el fracaso de la escuela intermedia, quiso emular entre nosotros la gloria de Eróstrato, destruyendo lo que no había sabido crear, y para que todo fuese negativo en su administración, también suprimió la partida asignada por el Congreso al rótulo Bellas Artes. Según sus alcances ministeriales, un país cuyo presupuesto se eleva a más de 380 millones de pesos anuales, no puede asignar cien mil al fomento de la cultura artística.

Y detengo el comentario...

Permitidme aquí una transición algo brusca para ilustrar las conclusiones de mi conferencia.

*
* *

Ninguna circunstancia exterior determina el genio, ningún caso fortuito lo motiva. Pero está fuera de duda, que causas propicias o adversas provocan o impiden la producción de una obra, a veces maestra, a veces única. El momento, según sea de feliz concordancia o no, permite que un artista se revele entero en su obra o que ésta nos llegue fragmentaria e inferior a la vastedad del artífice. Miguel Angel nos ofrece el ejemplo más extraordinario, así le consideremos en su aspecto negativo o positivo. La crítica moderna no ha logrado comentar la ideación de la tumba destinada a Julio II sin estremecerse como ante el vacío de un continente desaparecido. Esa obra, gigantesca en la proyección del genio rebelde, fué

malograda por la hostilidad de las fuerzas negativas y Miguel Angel nos da la medida de ella en la mutilación parcial de los "Esclavos" y del "Moisés", que debieron integrarla. Este escultor sólo nos ha legado una obra cósmica y es de carácter pictórico, y su producción se debe a causas fortuitas y extrañas a la libre voluntad del artista. Sin asomo de paradoja, puede afirmarse que el techo de la capilla Sixtina es tan obra de Julio II como de Miguel Angel. Se afirma más en la tenacidad del pontífice que germina en el espíritu del vidente megaloplasta. Obedeciendo a su libérrima determinación, Miguel Angel no hubiera ejecutado nunca la obra, más que extraordinaria única, de la Capilla Sixtina.

Permitidme retrotraer el espíritu hasta irradiarlo en la fulguración de Atenas. Su nombre evoca el momento en que la belleza se equilibra en todas las perfecciones para integrarse en el ideal de la raza. Su santuario es el Partenón, ánfora sagrada que recoge la esencia divina de todas las armonaís. Ese prodigio, que Renan definió como "el ideal cristalizado en mármol pentélico", entra en la vibración de las horas que se extienden a la eternidad. Paul de Saint Victor pronunció el imperativo que Goethe glorificó en el Fausto: "Detente!". "Así eres perfecta...!". Grecia tuvo esa hora en Atenas y el genio de Pericles la eternizó en la acrópolis sagrada. Una hora antes hubiera sido demasiado temprano, y demasiado tarde una hora después. Y sin la voluntad ordenadora de Pericles no se

hubiera revelado entero el genio de Fidias, y la Venus Partenos de ojos celestes y túnica de oro se hubiera desvanecido en el alma armoniosa del divino coreoplasta, ya que sólo podía revelarse en la atmósfera del templo ideal cristalizado en mármol pentélico.

Deducid las consecuencias mientras yo concluyo repitiendo aquí el voto de una hora también venturosa para nuestro arte: Llamemos a los forjadores de belleza o acudamos a ellos, movidos por la serena armonía del precepto emersoniano. Que el pan nuestro de cada día no nos venga solamente de los campos dorados por las mieses; ni cifremos nuestro máximo orgullo en el proficuo ganado de las pampas. Que el investigador futuro nos identifique en los recuerdos ilustres, y por obra nuestra reverbere el sol que fué de Mayo en la jadeante cuádriga que culmina en el palacio latino de nuestra nación constituída. Entonces oiremos relinchar a los corceles simbólicos, que fueron caballada libertadora en las cumbres, antes de ser montonera levantisca en el desbande caudillesco. Y así sea.

ÍNDICE


IMPRENTA MERCATALI
285